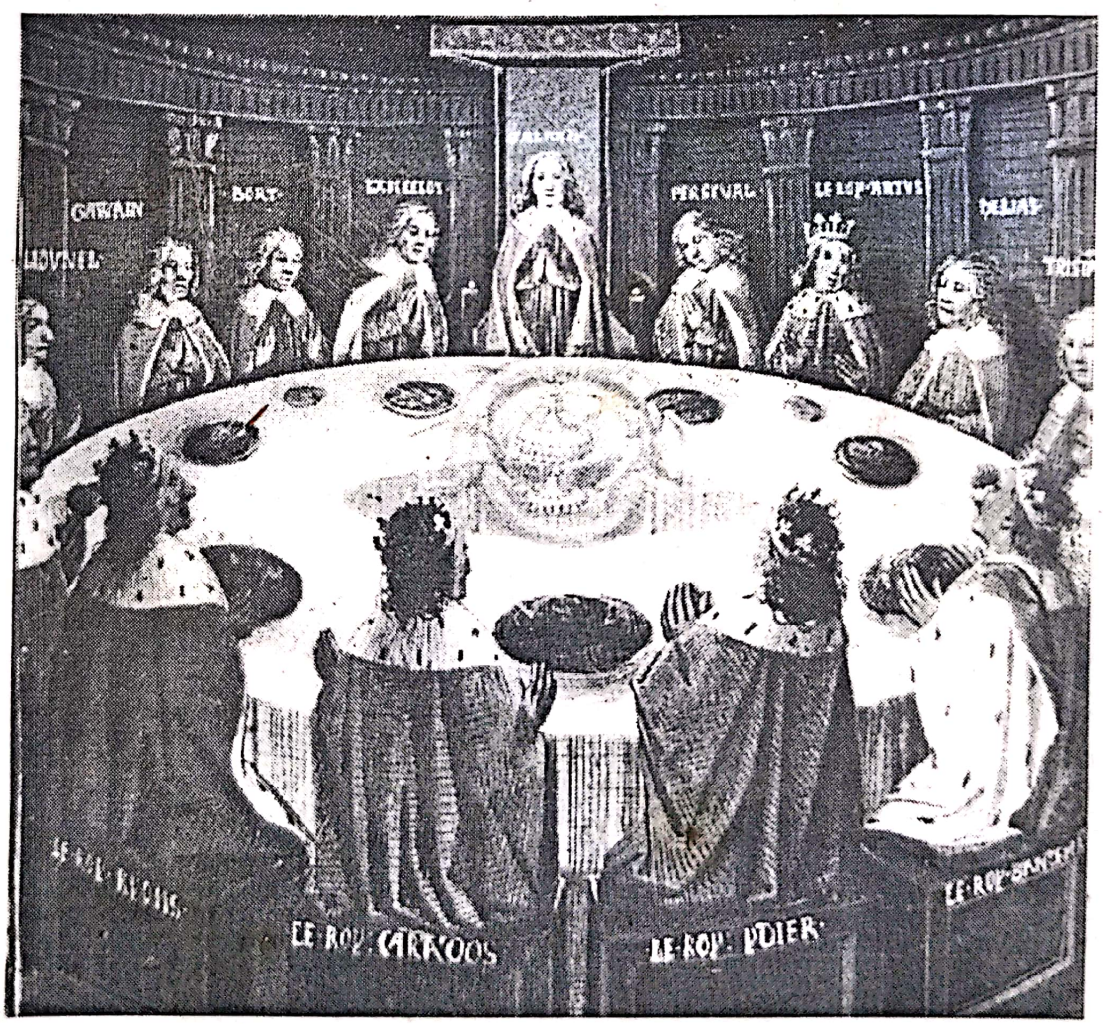
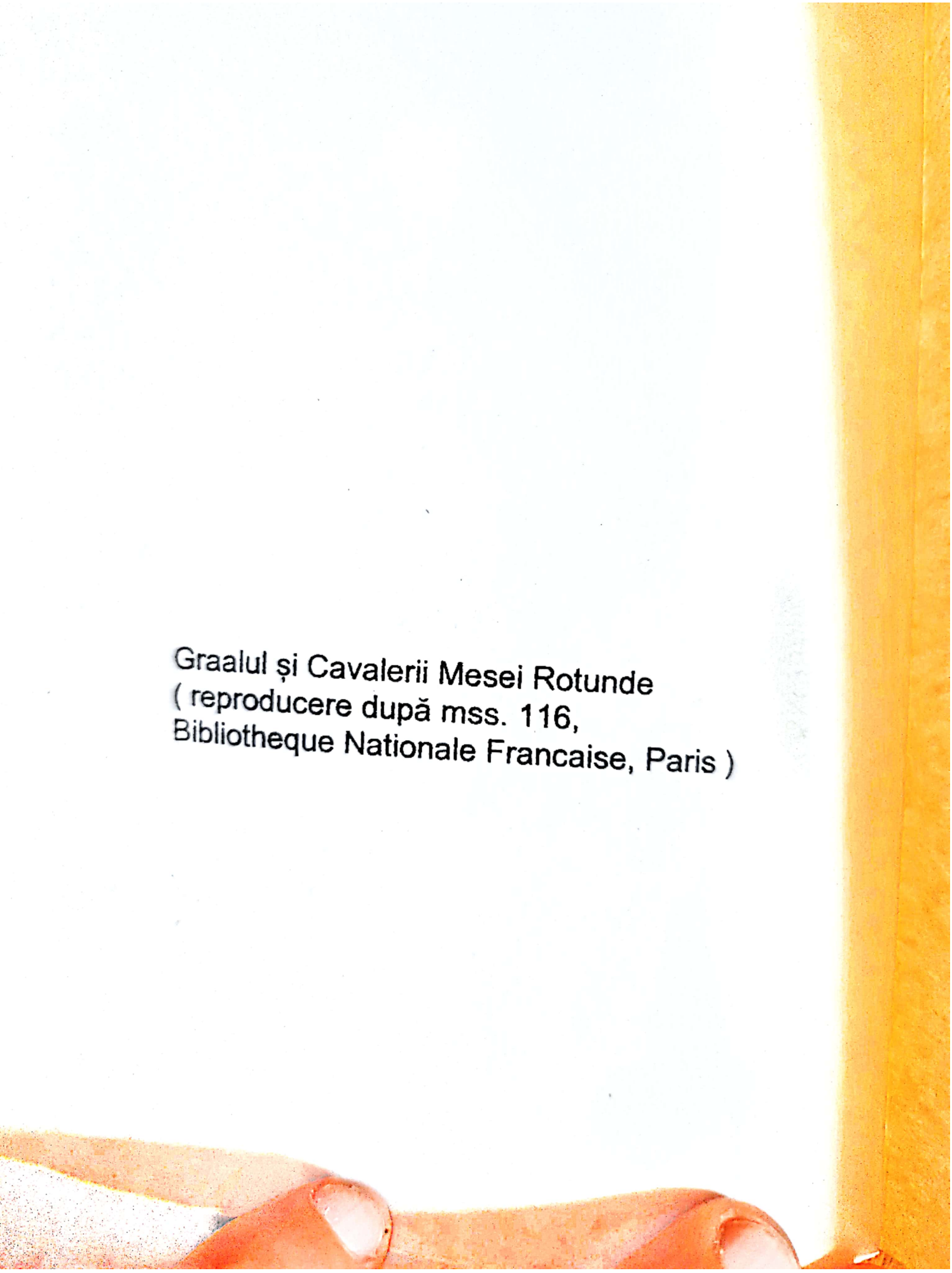
VOICHIȚA SASU

Constante în literatura franceză medievală



Casa Editorială "*Demiurg*"
Colecția "*Hexagon*", 4



Graalul și Cavalerii Mesei Rotunde
(reproducere după mss. 116,
Bibliotheque Nationale Francaise, Paris)

Scanned with OKEN Scanner

Voichița SASU

Constante în literatura franceză medievală

Scanned with OKEN Scanner

Voichiţa Sasu

Constante în literatura franceză medievală

Casa Editorială "*Demiurg*"
Iaşi ❖ 1997

Scanned with OKEN Scanner

Colecţia *Hexagon*, 4

Consilier editorial
drd. Alexandrina Ioniţă

Casa Editorială "*Demiurg*"
Aleea Rozelor nr. 34, bl. A 11, sc. B, parter, ap. 2
6600 - Iaşi
☎ 40/(0)32/160702

© Voichiţa Sasu

ISBN: 973-98104-6-2

Tipar executat de
*Tipografia Casei de Editură "**VENUS**"*

Scanned with OKEN Scanner

ÎNVIEREA

Tema învierii, a întoarcerii la viață după moarte, a avut o largă răspândire în literatura medievală franceză, rădăcinile urcând în antichitate, unde, simbol al manifestării divine, al transcendenței, învierea aparține divinității. Când Asklepios, fiul lui Apolon și zeu al medicinei, instruit de centaurul Chiron face progrese atât de mari încât poate învia morții, este trăznit de Zeus, divinitatea supremă. Orice muritor care a "primit" grația de a vedea ceea ce există în lumea de dincolo trebuie să se întoarcă și să descrie ceea ce a descoperit. Această temă se transmite literaturii românești prin intermediul literaturii viziunilor; permanența acestei teme nu poate surprinde, omul a fost și va rămâne un visător și un imaginativ, pe de o parte (fenomenul învierii ca atare și descrierea lumii de dincolo stau mărturie), și va fi mereu curios să afle secretele creației lumii și a propriei sale ființe. Credința budistă a metempsihozei apare astfel ca o variantă a învierii, ca și cea a întâlnirii după moarte într-o țară inaccesibilă muritorilor (insula *Avalon*, de unde se aștepta întoarcerea regelui Arthur, le pays de Gorre, în *Lancelot* sau le Palais des Reines în *Conte del Graal* de Chrétien de Troyes), credință având la bază materialitatea sufletului, despărțirea lui de corp în momentul morții; mărturie stau atât misterele eleusine cât și ceremoniile funerare egiptene.

Mitul lui Osiris, erou civilizator care a domnit în Egiptul antic, are drept temă învierea. Fratele lui, Set sau Tyhon îl ucide din gelozie și răspândește în cele patru vânturi bucăți din trupul lui. Sora și soția acestuia, Isis ridică în fiecare loc unde a găsit o bucată, un monument. Osiris e răzbunat de fiul său, Horus, care-l învie prin formule magice și domnește de acum înainte asupra imperiului morților. Grecii antici, care au conservat acest mit, au fost surprinși de asemănarea cu mitul lui Zagreus, fiul lui Zeus și al Persefonei, care se transformă în taur pentru a scăpa de titanii atâțați

Scanned with OKEN Scanner

împotriva lui de gelozia Herei. Titanii îl ucid și-l mănâncă, dar Zeus îl readuce la viață sub numele de Dionysos; dovadă a naturii sale animale, Zeul poartă coarne pe frunte. Născute din ritualuri de sacrificiu, practică comună în antichitate, ambele mituri stau mărturie unei străvechi concepții care-și continuă manifestarea până în zilele noastre[1] (tăierea porcului amintește de cultul zeului Adonis din Byblos, la origine un mistreț sacru, sacrificat odată pe an, mâncat de către femei căruia apoi i se sărbătorește învierea, adică prinderea sau cumpărarea unui alt mistreț, așa cum sacrificarea mielului și-a pierdut semnificația crucificării lui Iisus). Basmele indiene prezintă și ele fenomenul învierii (astfel, un prinț stropește cu apa nemuririi - *amrta* - oasele unor oameni devorați de un căpcăun, iar aceștia reînvie formând o armată[2]). Biblia, de asemenea, în afara cazurilor de înviere a lui Iisus sau a lui Lazăr, proorocește învierea tuturor morților la sunetul trâmbiței vestind judecata de apoi.

Credința în înviere nu poate avea decât un caracter simbolic care a fost sesizat încă din Evul Mediu. Astfel, învierea lui Lazăr are, după Hugues de St.-Victor, o semnificație morală, ca simbolizând sufletul înviind din moartea care este păcatul[3]; ca simbolizează aspirația milenară a omului de a învinge moartea, teamă și obsesie și de a perpetua viața într-o asimilare cu natura și fenomenele ei: speranța ca omul să renască, la fel ca plantele cu fiecare moarte. Un fapt semnificativ este și felul cum are loc învierea: formulele magice sau voința lui Zeus, în antichitate, sunt înlocuite, în operele literare având ca temă învierea, de o minune sau de *apă*, element vital, trimițând cu gândul la ritualurile agrare, caracteristice celor mai vechi popoare. Apa dobândește astfel simbolul nu numai al învierii, ci și al puterii, al vieții veșnice sau al nașterii. Putem vorbi despre existența concomitentă a acestor ritualuri în diverse colțuri ale lumii, perpetuarea și

[1] Cf. S., Reinach, *op. cit.*, p.46-47, 60-61, 124.
[2] Cf. Cosquin, *op. cit.*, p. 352.
[3] Cf. Chydenius, *op. cit.*, p. 327.

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea lor simbolică nefiind doar îndatorate fenomenului de migrație. După cum arată R. Jakobson[4], în Balcani, cu ocazia sărbătorilor sfântului Vasile, Întâmpinării Domnului, a postului mare sau de Întâi Mai, bulgarii, macedonenii și sârbii au ritualuri comune cu grecii, românii și albanezii, în fiecare caz având loc o moarte urmată de o înviere.

Nu vom include reînvierea cu ajutorul apei vii a eroului, caracteristică basmelor populare române, acest aspect al temei necorespunzând formei sub care aceasta din urmă apare în literatura franceză medievală; "simbol al reînvierii fizice a naturii în fiecare primăvară" (Coșbuc), această înviere nu are nimic comun cu miracolul Maicii Domnului, de exemplu. Vom vorbi despre virtuțile apei vii și apei moarte într-un alt capitol.

Pe teritoriul Franței de azi, în antica Galie, credința de înviere s-a transmis prin sfinții urmași ai druizilor (*Les Saints successeurs des Druides*)[5] și ermiții creștini. Când, într-o cursă de cai, calul lui Maël își pierde direcția și se sfărâmă de o stâncă provocând moartea călărețului, știința înaltă a lui Gwennolé (învățatul familiei) intervine și, rostind acesta după tipic rugăciunile adecvate, tânărul Maël învie. Tot astfel, o fetiță învie în momentul în care Ronan (ermit creștin) întinde asupra ei trei degete.

Este de remarcat că în aceste basme vechi, dar mai apropiate de epoca noastre decât cel egiptean (de exemplu), modul de înviere a eroului este mai aproape de practicile și credința creștină, mitologia tinde a fi înlocuită de religie. O dovadă elocventă o constituie legenda despre martiriul sfântului Gheorghe (*Le Martyre de Saint Georges*)[6] din Egiptul creștin. Sf. Gheorghe este martirizat de cei 80 de regi; Iisus cere arhanghelului Mihai să-i adune oasele din lac, îl ține apoi de mână și suflându-i peste față îi redă viața. E supus din nou la mii de chinuri, dar

[4] *Le Mystère burlesque du Moyen Âge*, în "Critique", mars, 1974, p. 286.
[5] Cf. Y. Berkilien, *op. cit.*, p. 71-79.
[6] Cf. P. du Bourguet, *op. cit.*, p. 157-166.

Scanned with OKEN Scanner

cuvântul lui Cristos îl readuce de fiecare dată la viață și înfăptuiește astfel convertirea călăilor și a reginei Alexandra, precum și diverse minuni. Tendința edificatoare este evidentă, simbolul religios de asemenea. Învierea este posibilă pentru cel iubit.

În basmele populare franceze mai recente, morții și învierii i s-au găsit niște paliative mai ușor credibile cititorului sceptic: somnul și trezirea, de exemplu în *La Belle au Bois dormant* sau *La Blanche-Neige*, basme universal cunoscute, în care se menajează în același timp sensibilitatea cititorului scutit de descrierea decadenței fizice, eroinele păstrându-și toate atributele vârstei.

Poeții Franței Evul Mediu timpuriu au scris în latinește, celebrând, în marea lor majoritate, învierea lui Iisus Cristos. Unii, însă, ca Aurelius Ambrosius (saint Ambroise - 339 - 40/397), au îmbrățișat această temă nu numai cu fervoare și credință ci și cu o notabilă tendință de pătrundere a simbolului filosofic: ce poate fi mai sublim - se întreabă el în *In Die Pasche* - decât moartea devorându-și momeala și înfășurându-se în propriile-i legături sau decât viața tuturor murind pentru ca viața tuturor să renască ?[7] Hrănindu-se cu stoicismul antic, el consfințește moartea ca o necesitate, ca o etapă a existenței, însă aceasta nu-l conduce la resemnare ori deznădejde, nici la un apel la o trăire intensă a vieții (*carpe diem*) ci îi insuflă speranța în înviere când, epuizată de a fi traversat toți muritorii, moartea se va autodistruge, deplângându-și soarta de a fi rămas singură să moară căci toți morții au înviat[8].

---

[7] *"(Quid hoc potest sublimus) Hamum sibi mors devoret*
Suisque se nodis liget,
Moriatur vita omnium,
Resurgat ut vita omnium ? (în *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge, op. cit.*, p. 52.)

[8] *Cum mors per omnes traseat,*
Omnes resurgant mortui,
Consumpta mors ictu suo

Legêndele hagiografice, mai apoi, se întrec în a enumera minunile înfăptuite de sfinți, prin voia Domnului și puterea de a-i învia pe cei morți. Beneit, în *La vie de Thomas Becket*, enumeră minunile înfăptuite de Dumnezeu prin Thomas Becket, martirizat în numele lui: vindecarea a treisprezece leproși și învierea a cinci morți:

Ainz ke dous anz fussent passez,
Apres k'il fu martirisez
El Deu Servise,
Out Deus cinc morz resuscitez
E XIII leprus del cors mundez
Dedenz l'eglise. (v. 1927-1932)[9]

Aceeași credință naivă în puterea sfinților de a învia morții traversează și poemul religios din secolul al XII-lea, la vie de *Saint Nicolas*[10] pe care truverul anglo-normand Wace îl scrie pentru a celebra pe sfântul Nicolae, patronul școlarilor și paznicul comorilor împotriva hoților[11]. El enumeră multe minuni înfăptuite de sfânt, ca de exemplu, păstrarea în viață a copilului uitat în cada cu apă cu focul arzând de către femeia grăbită să asculte slujba sfântului Nicolai, numit episcop (v. 157-194) și, mai ales, puterea de a învia pe cei morți. El readuce la viață pe cei trei școlari uciși de gazda lor:

Seint Nicholas par sa preere

Perisse se solam gemat, (*ibidem*, p. 52).

[9] Beneit, *La vie de Thomas Becket*, Lund, 1941, p. 152-153:

Și când trecut-au doisprezece ani
După ce-a fost martirizat
Slujind pe Domnul,
A înviat Dumnezeu cinci morți
Și corpul a purificat la treisprezece leproși
În acea biserică.

[10] Lund-Gleerup, Copenhague-Munksgaard, 1942.

[11] În prima ipostază amintit ironic de Creangă în *Amintiri din copilărie*, în cea de a doua reprezentat în cel mai vechi miracol francez, *Le Jeu de Saint Nicolas* de Jehan Bodel.

Scanned with OKEN Scanner

Mist les almes el cors arere (v. 221-222)[12]

și astfel, se instituie o zi de sărbătoare pentru școlarii care recită miracole și cântă în cinstea lui.

Un creștin împrumută de la un evreu o sumă de aur de care avea nevoie, lăsându-i în gaj o imagine a sfântului Nicolae. Când trebuie să înapoieze datoria, creștinul încearcă să-l păcălească pe evreu ascunzând aurul într-un baston și, fericit, mergând pe drum, e cuprins de somn. Adoarme și e omorât de un car cu boi ce nu l-a putut ocoli. Averea se împrăștie pe drum și evreul, atras de întâmplare, se adresează sfântului Nicolae cu promisiunea de a se creștina dacă îl reînvie pe creștinul mort (v. 795-802). Sfântul Nicolae îndeplinește miracolul la rugămintea evreului, fără însă a apare și fără a ni se spune cum a reușit s-o facă (precum în cazul școlarilor). Vine însă, în chip de cavaler

Come chivaler richement
Apparillé corteisement

să învie din morți un pelerin sosit să i se închine, dar pe care gazda lacomă l-a sugrumat, l-a tăiat bucăți și l-a pus în saramură.

Al tonel u fu le corz,
Tuz les membres en ad trait horz.
Sis posa tuz la u il furent,
Tut ensement cum estre durent
A tant li hom mort revesqui... (v. 1117-1121)[13]

Înviat și neștiind ce i s-a întâmplat fiindcă nu mai purta nici o urmă de rană, creștinul e încurajat de sfântul Nicolae, care apoi pleacă. Prezența sfântului, după cum vedem, este absolut necesară, dată fiind natura

---

[12] *Sfântul Nicolae, cu rugăciunea lui*
Repuse inimile lor în piepturi.

[13] *La butoi veni unde era corpul,*
Și-a scos afară toate părțile-i
Le așează pe toate-n locurile lor,
Așa precum trebuiau să fie.
Pe dată omul mort reînvie.

Scanned with OKEN Scanner

morții și a învierii. Același tip de miracol apare și în alte opere din Evul Mediu francez, în care creștinul e înlocuit de (trei) copii.

O familie din Lombardia pleacă la biserică pentru a se ruga sfântului Nicolae și acasă rămâne doar copilul lor care e ucis de diavolul venit sub înfățișarea unui penitent să ceară o bucată de pâine. Durerea nemăsurată a părinților se manifestă în lacrimi, dialog cu fiul mort și rugăciuni adresate sfântului. La masa întinsă pentru a onora pe cel mort, sosește un pelerin.

Seigneurs, ceo fu seint Nicholas (v. 1329), ne avertizează autorul de la început, pentru a mări tensiunea așteptării. Sfântul cere să fie servit separat de mulțime și tatăl îl conduce în camera unde se află copilul mort. Luându-l de mână, sfântul îi pronunță numele și-l roagă pe Dumnezeu să-i redea viața:

Seint Nicholas la s'aprismat,
Par la main le prist sil nomat.
Puis depreat nostre seignur
Qu'il par sa grace et pur s'amur
Et pur lui feïst le revivre.
Es vus l'enfant sain et delivre. (v. 1345-1350)[14]

Alături de puterea pe care simpla atingere a celui mort de către sfânt o are în înviere, e interesant de semnalat apelul sfântului la dragostea lui Dumnezeu pentru el și puterea lui supremă și, mai ales, puterea miraculoasă pe care o are pronunțarea numelui celui mort[15].

---

[14] *Sfântul Nicolae se apropie de el*
Îl luă de mână și-i rosti numele
Apoi rugă pe Domnul nostru
Ca el, prin grația și iubirea lui,
Și pentru el, să-l facă să trăiască iar.
Și iată copilul teafăr și liber.

[15] Importanța asumării numelui propriu ni se relevă în multe din romanele medievale franceze. Astfel, eroul parcurge o mare parte din existența sa - inițiere până să-și afle numele

Scanned with OKEN Scanner

Tema învierii s-a perpetuat și în alte legende hagiografice, ca, de exemplu, în legenda provensală *La vie de Sainte Enimie* de Bertran de Marseille. Murta, o femeie din satul Mas Murta, vrând să treacă Tarnul împreună cu fiul său, îl scapă din mână și acesta se înecă. Murta se duce la grota sfintei Enimie rugând-o, printre lacrimi și plină de durere, să-i redea viața copilului. Văzând durerea mamei, sfânta se duse în chilia ei (*sa cela*), se rugă lui Iisus să-l învie pe copilul înecat, ieși apoi, luă copilul de mână[16] și-i strigă să recapete viață, să se ridice:

pres l'enfantet pel ma e crida:
«Vay sus, effas, recobra vida,
leva sus tost el nom de Dyeu,
el nom de luy t'apele yeu !»
.....
... l'efas se leva vieus sus,... (v. 1007-1012)[17]

În toate aceste poeme religioase, tema învierii a jucat un rol deosebit de important, având drept scop exaltarea credinței în puterea sfinților și a lui Dumnezeu, credință ce a stat la temelia întregii existențe medievale. Ea va apare și în opere literare de caracter laic în cu totul alt scop însă.

În *Eliduc*[18] - unul din *lais* - poeme narative vorbind toate de o iubire pasionată, în care femeia își mărturisește cea dintâi dragostea pe care o oferă fără a aștepta nimic în schimb, dragoste simplă și spontană, loială și

---

(Perceval, descoperindu-și odată cu numele, valoarea și țelul. *Le Conte del Graal*, de Chrétien de Troyes).

[16] Gest pe care l-am văzut necesar și în miracolele sfântului Nicolae.

[17] B. de Marseille, *Vie de Sainte Enimie*, Paris, Champion, 1917, p. 31-32:
luă copilașul de mână și strigă:
Ridică-te copile, recapătă viață,
scoală-te repede în numele lui Dumnezeu,
În numele lui te chem eu ! /.../
copilul se ridică, viu, sus.

[18] Marie de France, *Les Lais*, Altforville, Piazza, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

capabilă de sacrificiu - povestea emoționantă a soțului (Eliduc) uitându-și soția (Guildeluëc) la curtea unui rege străin, din iubire pentru fiica acestuia (Guilliadon), emoționează prin sacrificiul consimțit de cele două femei. Guilliadon, neștiind că Eliduc e căsătorit, sacrifică totul pentru a-l urma în țara lui. Aflând adevărul pe vas, cade moartă. Eliduc nu se îndură să întoarcă țărânei corpul iubitei și-l păstrează într-o capelă din apropierea casei unde se duce des s-o viziteze. Guildeluëc află secretul lui Eliduc și animată de milă pentru cei doi, o readuce la viață cu o plantă a cărei valoare i-a fost semnalată de o nevăstuică ce și-a înviat tovarășa cu ea. Se închide apoi într-o mânăstire, dar perechea nu poate trăi mult timp împreună, viermele remuşcării le îndreaptă paşii spre mânăstire.

Această credință în putererea tămăduitoare a plantei capabilă să redea viața își are rădăcinile în conștiința omului medieval că e o parte din natură și speranța că moartea nu este ceva definitiv ci un fenomen reversibil și accesibil.

Într-o veche legendă lidiană, un șarpe ucide pe Tylos, fratele lui Moria. Acesta din urmă chemă pe urișul Damaseu care zdrobește șarpele. Femela șarpelui se îndepărtează în grabă în pădure, aduce o iarbă pe care o pune pe nările șarpelui care învie și fuge cu ea. Martor al scenei, Moria folosește iarba și-și învie fratele[19].

Romanul de aventură anonim de la sfârșitul secolului al XII-lea, *Amadas et Ydoine* este istoria a doi amanți, despărțiți mai întâi de o căsătorie, apoi de o vrăjitorie. Căsătoria cu contele de Nevers este impusă Ydoinei care acceptase iubirea lui Amadas după mulți ani de durere și disperare a acestuia. Aflând, la întoarcerea dintr-un turnir, această veste, Amadas înnebunește și-și petrece zilele în Lucca (Lombardia), obiect rizibil al gloatei. Ydoine reușește, cu ajutorul a trei vrăjitoare, să evite consumarea

[19] Cf. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1969, p. 644-645. Aceeași plantă magică o regăsim și în legenda grecească despre Glaukos și Polyidos sau în basmul *Făt Frumos și fata lui Roșu-împărat* (Fundescu). Cf. Șăineanu, *op. cit.*, p. 42-43.

Scanned with OKEN Scanner

căsătoriei și pornește în căutarea lui sub pretextul unui pelerinaj la Roma. Regăsindu-l, îl vindecă, dar contesa e răpită de un cavaler pe care Amadas îl obligă să fugă; dar Ydoine, cuprinsă de o boală inexplicabilă, moare. Pe mormântul pe care Amadas (veritabil Des Grieux) îl îmbrățișează și-l sărută (*embrace et baise*), cavalerul dispărut îi dispută corpul contesei dar e învins și mărturisește că un inel fermecat, pus de el în degetul Ydoinei i-a provocat moartea. Amadas o dezgroapă și-i retrage inelul din deget[20], contesa se trezește ca dintr-un somn, neștiind ce s-a întâmplat cu ea:

Ou petit doi trouve l'anel:
Hors le sace con il ains pot,
Et la contesse adont se mot
Mult foiblement et comme lasse
.....
Un sospir trait a longe alaine,
Les bras estent et les oels oeuvre
Et voit la nue qui la coevre.
.....
Pour ce dist bas o grand paor:
«Sainte Marie ! comment va ?
Ou sui je ? Ki ci m'aporta ?
Qui me tient chi sor ce tomblel ?»

(v. 6540-6543; 6546-6548; 6554-6557)

---

[20] *Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 1926, p. 241. Nu putem să nu trimitem la *Albă ca zăpada*, unde moartea provocată pe rând de piaptăn, centură, măr este anulată tot de atâtea ori de îndată ce acestea sunt îndepărtate:

În degetul cel mic găsi inelul:
I-l zmulge cum el singur poate,
Contesa atunci prinse-a mișca
Încet de tot, ca istovită. /.../
Și vede norul coperind-o. /.../
De-aceea-n șoaptă zice, și cu mare teamă:
Sfântă Marie ! ce să fie ?
Unde mă aflu ? Cine-aci m-aduse ?
Și cin'mă ține pe acest mormânt ?

Scanned with OKEN Scanner

Învierea este recompensa iubirii lui Amadas, obținută în urma luptei cavalerești pe scena macabră a cimitirului plin de umbre și cavalerul straniu poate fi simbolul morții: învins, învierea apare plauzibilă. Dragostea învinge până și moartea și iese întărită din lupta cu diversele obstacole[21]. Slujbele bisericești în latină, expresie a unicului sistem de referință pentru omul medieval, au conservat credința în moartea și învierea lui Cristos (*Office de la Résurrection selon l'usage de l'église canoniale de Kloster-Neubourg, Office du Sépulcre selon l'usage de Narbonne, Office du Sépulcre selon l'usage du Mont-Saint-Michel, Office du Sépulcre selon l'usage de Rouen, Office du Sépulcre selon l'usage de Sens*[22]), minunea este povestită, nu reprezentată. Femeilor venite să-l plângă la mormânt pe Nazarinean, îngerul (*Angelus*) le răspunde că nu mai e printre morți, că a înviat (*Non est hic, sed surrexit...*), în *Mystère de la Résurrection* (din manuscrisul Orléans) din sec. XIII; asistăm în schimb la învierea lui Lazăr de către Iisus, în *Mystère de la Résurrection du Lazare* (același manuscris). Remarcăm, în cele mai cunoscute piese de teatru medievale, că miracolul învierii nu apare decât în deznodământ, fiind însă pregătit prin atitudinea omului în fața morții. Alteori (ca în *La Passion* de Jean Michel), misterul (ca reprezentare teatrală) se încheie în clipa în care corpul lui Iisus este acoperit, semnificând sfârșitul existenței umane și începutul celei cerești care nu se poate reprezenta[23]. Va fi reprezentat însă miracolul învierii lui Lazăr de către Iisus, în majoritatea misterelor. În *Mystère de la Passion* de Arnoul Greban[24], la rugămintea sorei lui Lazăr, Marta, Iisus cere să i se

---

[21] Cercetătorii au remarcat că în acest tip de operc literare, romane sau piese medievale, nucleul central nu este atât miracolul sau realitatea povestirii, cât simbolismul morții și învierii în sine. Acest fapt e evident și în piesa în cehă veche *Unguentarius*, în care incidentul central și constant este moartea și prompta înviere operată de doctor. Cf. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 285.

[22] Cf. Du Méril, *Les origines latines du théâtre moderne*, Leipzig, Paris, Welter, 1897.

[23] Cf. M. Accarie, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979, p. 124-125.

[24] *Le théâtre religieux au Moyen Âge*, Paris, Classiques Larousse, 1935, p. 92-112.

Scanned with OKEN Scanner

deschidă mormântul, în ciuda temerii Martei că mirosul de putreziciune n-ar putea fi suportat

Des quatre jours y est gisant,
Par quoy peust estre si puant
Qu'ame ne le sçaroit sentir

adresează o rugă fierbinte tatălui din cer să-l învie pe Lazăr ca semn că el, Iisus, e trimisul lui pe pământ, întru întărirea credinței privitorilor. Geufroi de Paris vede în cele trei învieri reușite de Iisus un semn adânc, tânăra fată (*mechine*) simbolizând păcatul ascuns, tânărul Naïm (*jouvenciaus*) păcatul spus, Lazăr, păcatul făptuit; iar învierea lor semnificând iertarea păcatelor[25].

Tot o simbolică înviere vede Artin în leșinul vecin cu moartea din care Erec se scoală pentru a-și apăra soția de avansurile și brutalitățile cavalerului Oringle. Erec a murit și s-a născut din nou într-un castel cu nume semnificativ - *Limors* (moartea) și într-un anotimp al reînvierii - *un jour de mai* (*o zi de mai*), ficțiunea oferindu-ne o imagine a inițierii spirituale[26]. Eliberarea tuturor prizonierilor din *pays de Gorre* ai lui Méléagant, revenirea lor în lumea celor vii, este un alt simbol al învierii generale anunțată de cărțile sfinte.

În manuscris sau în versiunea lui Dosoftei, legenda hagiografică despre *Cei șapte coconi din Efes*[27] este o traducere bazată pe diverse texte grecești și-și situează acțiunea în vremea împăratului Decius, prigonitorul creștinilor. Șapte tineri, ai căror părinți fuseseră uciși, se ascund de prigoană într-o peșteră unde se roagă lui Dumnezeu să le ia sufletele ca să nu "încapă vii" pe mâna împăratului. Trupurile copiilor rămân vreme de 300 de ani în peștera a cărei intrare a fost zidită de împărat spre a nu-i lăsa să scape. În anul de domnie 23 al impăratului Theodosie, bun creștin, o erezie s-a întins,

---

[25] *La Bible des sept estaz du monde, 1243*, în J. R. Smeets, *Les sources de Geufroi de Paris*, în "Het Franse Boek", 1981, nr. 3, p. 97-109.

[26] Cf. T. Artin, *The allegory of adventure: reading Chrétien's Erec and Yvain*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1974, p. 113-116.

[27] Cartojan, *op. cit.*, p. 174-180.

Scanned with OKEN Scanner

negând învierea morților și judecata de apoi. Împăratul se roagă să se arate printr-un semn că există învierea morților. Cam în același timp, stăpânul moșiei pe care se afla peștera în care muriseră coconii, vrând să-și taie adăpost în stâncă pentru oile sale, descoperă pe cei șapte coconi ce se scoală ca din somn și, mirați de schimbările din oraș, află cu uimire de miracolul înfăptuit.

Și în această legendă hagiografică, miracolul învierii este înfăptuit la rugăciunea unui muritor credincios fără prezența ființei divine. După cum arată unii cercetători (Peeters, mai ales) "și în lumea semitică și în lumea greacă, circulau anterior legende care aveau ca temă trezirea la viață după un somn îndelungat", ca de exemplu legenda etiopianului Avimeleh, trimis de proorocul Ieremia la via lui Agripa după smochine și adormit acolo vreme de 70 de ani, până la întoarcerea evreilor din robia babilonică la Ierusalim. În miturile grecești, filozoful grec Epimenidis din secolul VII î. Hr. ar fi dormit 57 de ani într-o peșteră din insula Creta[28]. Toate aceste legende, bazate unele pe existența cultului cutărui sau cutărui sfânt, au servit de izvor de inspirație pentru poeții celebrând pe sfinții creștini sau aducând noi dovezi întru întărirea credinței religioase a poporului.

Remarcabil este faptul că tema învierii, în literatura română veche apare, în creațiile originale, doar în basmele populare (de exemplu, *Făt-Frumos cu carâta de sticlă*[29]). Legenda hagiografică despre care tocmai am vorbit este o traducere; în literatura mai apropiată epocii noastre, suita macabră de fantasme individualizate, ieșite din infern și mânate din urmă de

---

[28] *Ibidem*, p. 179-180. Așa se explică și originea basmului despre Frumoasa din pădurea adormită (*La Belle au bois dormant*).

[29] Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, *op. cit.*, p. 162-170: "*Stete la cea dintâi moviliță ce întâlni, ceti un hrisov, citi altul, nimic ! Mai citi încă unul și încă unul, pasămite acesta era hrisovul prin care se legase vrajele moviliței de față că, numai, măre, unde începu movila să se cutremure și apoi să se legene de părea că vrea să se dezgrădineze de pământ și în cele din urmă pieri, și în locu-i rămase un tânăr fecior de împărat, viu nevătămat*" (p. 169).

un diavol vărsând pe ochi şi pe gură "bale înfocate" (ateistul, paricidul, trădătorul, proprietarul nesăţios, cămătarul, ipocritul, egoistul, femeia pierdută), îşi aşteaptă pedeapsa fără margini din "Tartar" într-o rătăcire apocaliptică. (*Moşii. Sâmbăta morţilor*)[30]. Nu asistăm însă la înviere, aşa cum se întâmplă în *Blăstăm de mamă* de Coşbuc, pe care el însuşi o subintitulează *Legendă poporală din giurul Năsăudului,* deci tot parte din folclor[31], sau în *Hora morţilor* de A. Naum[32]

din fie-care groapă văzui înhobotate,
fantomele în giulgiu eşind pe jumătate ;
aveau în cap turbane de pânză resucite,
cămaşe lungi şi albe ca' n marmoră cioplite

unde morţii se ridică pentru a răspunde chemării celui ce a înlocuit sceptre şi coroane prin Coran, sabia de foc, ş'o mândră semilună." "Romanul" *Cimitirul Buna Vestire* de Tudor Arghezi aparţine secolului XX. Toate acestea ne îndreptăţesc să afirmăm că basmele populare suplinesc literatura medievală română.

Tudor Arghezi n-a fost atras de tema învierii dintr-un spirit mistic sau de teama judecăţii de apoi, iar dacă nucleul operei sale *Cimitirul Buna Vestire*[33], pe care o subintitulează *Poem*, conţine capitole tratând despre învierea morţilor, aceasta se datorează tentaţiei pe care această temă a exersat-o asupra spitirului său imaginativ, fabulos şi ironic.

Panica se stârneşte în clipa când încep să fie arestaţi impostori ce-şi asumă identităţi false, afirmând că au fost morţi şi că au înviat, iar când sunt împuşcaţi, gloanţele nu au nici un efect asupra lor; examinaţi de doctor, sunt descoperiţi fără puls, iar lanţurile în care sunt puşi se desfac verigă cu verigă[34].

---

[30] G. Asaki, *Culegere de poesii,* Iaşi, 1863, p. 231.
[31] *Cântece de vitejie,* II, Bucureşti, EPL, 1966, p. 80-81.
[32] *Versuri,* ş. a., p. 164-169.
[33] T. Arghezi, *Scrieri,* Bucureşti, EPL, 1965, vol. 10.
[34] *Ibidem,* p. 251.

Scanned with OKEN Scanner

Cei înviați nu mănâncă, nu beau, nu dorm, nu iubesc, sunt matematic uniformi. "Renașterea poate să fie o decepție, și o suferință, cum a fost și nașterea fiecăruia din noi. Viii robesc la vicii vechi și la putregaiurile morale, pe care noi le suprimăm. Ei vor căuta să repete răstignirea și mucenia: însă zadarnic. Nu mai moare nimeni a doua oară, și înviații sînt invulnerabili"[35].

Autorul atrage discret atenția, prin cuvintele unui fost ministru, că învierea poate să dezamăgească sau să provoace suferință, idee în opoziție cu concepțiile mistice, și exprimă adevărul universal că nimeni nu moare de două ori, odată mort, nimic nu te mai poate atinge.

"Romanul" nu se sfârșește, finalul deschis oferind imaginației posibilitatea de a amplifica absurd aceste evenimente excepționale, fantastice, într-un apocalips grandios și ironic.

[35] *Ibidem*, p. 261.

Scanned with OKEN Scanner

LOC DE TRECERE PERICULOS

Printre elementele terestre cele mai venerate dar și cele mai temute se numără apa. Am văzut-o ca principiu de viață și dătătoare de viață. Din cea mai îndepărtată antichitate, fluviile și izvoarele au fost considerate sacre, divinizate, până și muzele au fost la început nimfe ale izvoarelor, și aceasta, în virtutea unui alt fenomen, cel de asimilare, de identificare a feminității cu apa.

Însă apa apare, în literatura franceză medievală, mai ales cu valoarea de obstacol, barieră acvatică plină de pericole pentru cel doritor s-o depășească, iar la romancierul Chrétien de Troyes (sec. XII), de exemplu, o imagine a morții[36]. În calitatea ei de barieră, o întâlnim în locuri foarte diverse: scăldând o insulă sau un grup de insule (în care caz aceasta din urmă devine simbolul unei lumi de dincolo, plină de pace, lumină și delicii[37]), croindu-și drum la poalele unei coline sau ale unui munte, în vârf de munte alteori, și de fiecare dată această localizare aduce după sine toate primejdiile imaginabile.

Adeseori, trecerea râului se face prin vad (din lipsă de pod), care, în toate textele celtice este un loc obligatoriu de desfășurare a unei lupte

---

[36] Cf. Paulc *Le Rider, Le chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes, op. cit.*, p. 265.

[37] *Dar Mureșul e-n vale cu apa-i cătrănită,*
Podarul, soi de Caron, cu luntrea ghiftuită,
Ne-așteaptă să ne treacă pe celalt țărm, cu bacul.
Și ni-i așa de bine c-aici ne-am face vacul.
Și-n ostrovul de tihnă, ne-am veșnici hodina,
De n-ar grăbi podarul și n-ar scădea lumina.
Perpessicius asimilează involuntar regatul lumii de dincolo cu "ostrovul de tihnă" ce îndeamnă la odihnă veșnică, iar podarul va crește până la imaginea lui Caron, totul declanșat de Mureșul cu apa-i tulbure ca un alt celebru Lethe. Vezi, de asemenea, simbolistica insulei Avalon.

nemiloase (aici, în vad, ucide Cuchulainn pe mai toți războinicii trimiși împotriva lui de irlandezi), lupta dându-se pentru cucerirea unui loc de trecere periculos (vadul), acesta ajunge să simbolizeze locul de trecere dintr-o lume în alta, de la o stare sufletească la alta, loc unde se petrec renașteri (apa), unde se nasc contradicții sau are loc trecerea periculoasă (maluri opuse)[38]. Un exemplu din tradiția celtică ne este dat de legenda din Mabinogi. *Branwen, fille de Llyr*. Armatele galeze invadează Irlanda (pentru a răzbuna soarta tristă a lui Branwen, soția regelui Matholwch al Irlandei) dar sunt oprite de fluviul magic Shannon pe care nu era nici un pod și pe care nici un vas nu-l putea traversa. Regele Bran se culcă de-a latul râului, de la un mal la altul, și armatele trec peste corpul lui[39]. E greu de spus și ar fi poate exagerat să considerăm prezența constantă a râului și a trecerii periculoase prin vad drept o prelungire a barierii oceanice a celților. Însă nu putem nega influența pe care literatura celților a exersat-o asupra celei franceze, în special prin răspândirea, ca sursă inepuizabilă, a operelor lui Wace (truver anglo-normand, născut în insula Jersey pe la 1100) ce studiază la Caen, unde traduce *Historia Regum Britanniae* și *Les Prophéties de Merlin* ale lui Geoffroy de Monmouth, devenind canonic de Bayeux. A scris: *Le Roman de Brut, Le Roman de Rou, La Vie de St. Nicolas, La Conception Notre-Dame, La vie de Ste Marguerite*. Este cel dintâi care amintește în operele lui despre cavalerii Mesei Rotunde și despre curtea regelui Arthur.

În literatura franceză medievală, pericolul trecerii prin vad a râului este sugerat, în primul rând, prin numele dat acestui loc: *Le Gué du mal pas* în *Tristan*, *Le Gué périlleux* în *Le Conte del Graal* de Chr. de Troyes. Legată mai totdeauna de lupta cu dușmanii aflați pe malul opus, trecerea apei prin vad este de două ori periculoasă: la pericolul necunoscutului se adaugă pericolul de înfruntat pe celălalt mal. Atracția pe

[38] Cf. Chevalier, *op. cit.*, p. 395.
[39] Cf. *Ibidem*, p. 621.

Scanned with OKEN Scanner

care o exersează acest risc asupra cavalerului dornic a-şi mări renumele este irezistibilă şi la ea se adaugă sentimentul de competiție, psihologic intuit de fecioara (*la Pucelle*) ce minte pentru a-l convinge pe Gauvain să se arunce în ultima încercare: ea îi spune că un alt cavaler este capabil să treacă de partea cealaltă călare, prin vadul periculos, şi anume cavalerul învins de Gauvain în luptă, "*l'Orgueuilleux du passage à l'étroite voie*". Desigur că o performanță superioară ar consfinți superioritatea lui Gauvain[40]. Minciuna i-a servit femeii din Lumea cealaltă pentru a-l convinge pe Gauvain şi a-l da pe mâna ucigaşului ce-i era complice. Putem vedea, în acest episod, tentațiile la care e supus un muritor de către diavol, pentru a-l întoarce din calea sa către paradis, aşa cum apar ele descrise minuțios în literatura viziunilor religioase (exemplu, *L'Espurgatoire de Saint Patrice*, tradus de Marie de France). Aşa se explică fantasticul celei de a doua încercări de a trece apa: Gauvain este invitat cu perfidie de către fecioara cea rea (*la Mauvaise Pucelle*) să urce în barca sa, mijloc deosebit de uşor de a traversa râul. Doar curajul îl salvează pe Gauvain care nu vrea să fugă din fața cavalerului ce-l atacă pe mal. Tentația, încarnată în fecioara din barcă, dispare ca un vis urât când cavalerul e învins de Gauvain. Nu putem să nu ne ducem cu gândul la un episod, asupra căruia vom reveni mai pe larg în acest capitol, din *Lancelot* (de Chr. de Troyes): în momentul trecerii râului pe o punte formată din lama unei săbii, Lancelot are imaginea unor lei amenințători străjuind podul pe malul opus. După trecerea podului, imaginea a dispărut şi Lancelot constată cu suprindere că pe mal nu era nici urmă de lei.

Vadul e un loc periculos pentru cei ce se află aici spre a fi judecați: trecerea cuplului Iseult-Tristan[41] (când Tristan acceptă a fi măgarul - *l'asne* - pe care va călări Iseut) reprezintă o inversare de valori; amanții sunt cei ce au judecat lumea ce pretinde că-i judecă, viclenia ajutându-i să

[40] Cf. Paule le Rider, *op. cit.*, p. 267-280.
[41] *Tristan* de Béroul, în *Tristan et Iseut*, Paris, Garnier, 1974.

iasă victorioși din încercare. Încercarea e completată de alta, în care Tristan își asumă un rol aproape supranatural, acela de judecător pedepsind pe trădătorii și dușmanii iubirii, calificând pe eroi, cavaleri; secerând pe nevrednici la intrarea vadului (*Gué du Mal Pas*) "porteur de toutes les valeurs symboliques dont sont pourvus les lieux de passage"[42] și care primește o nouă valoare simbolică, aceea de loc de contact și dispută între lumea Ordinii și Contra-ordinii, între două scări valorice, între două concepții de viață, între două ideologii (erotice)[43].

Uneori, vadul ca loc de trecere periculos, este doar o primă variantă anunțând puntea îngustă peste râul tulbure și amenințător.

Puntea (sub diversele ei aspecte) apare deci în literatura franceză medievală, nu ca un loc ce facilitează trecerea apei, ci ca un loc periculos (precum trecerea prin vad) și, uneori, mul mai periculos chiar. Originile temei nu trebuie căutate într-o singură direcție: așa cum o sugerează toți cercetătorii (Patch, mai ales), la nașterea acestei teme atât de bogate în resurse narative au contribuit atât literaturile străvechi orientale sau

---

[42] Françoise Barteau, *Les romans de Tristan et Iseult. Introduction à une lecture plurielle*, Paris, Larousse, 1972, p. 168: "purtător al tuturor valorilor simbolice pe care le dețin locurile de trecere".

[43] Trecerea apei învolburate, sub privirile sarazinilor și condus de un cerb alb apărut ca prin minune, de către Richard, pornit cu un mesaj lui Charlemagne din partea boierilor captivi, nu are vreo valoare simbolică, este doar un episod din multele fapte vitejești ale cavalerilor:

Richars regarde l'yaue, qui moult fait a douter;
Si est grande et hideuse que il n'i osse entrer.
Plus tost cuert que sajete, quant on le lait aler;
Ne barge ne galie n'i puent abiter;
La rive en est moult haute, bien fait à redouter. (*Fierabras*, ed. A. Kroeber et G. Servois, *Anciens poètes* 4, 1860, p. 132, v. 4354-5458);

Richard privește apa, care te înspăimântă;
Atât e de mare și hidoasă, încât el nu îndrăznește să intre în ea.
Mai repede aleargă decât o săgeată când o slobozi;
De ea nu se poate apropia nici barcă, nici galeră;
Malul îi e foarte înalt, și-i tare de temut.

islamice, greci sau latine, cât și literatura celtă și literatura viziunilor hrănită din *Biblie*[44].

Se remarcă astfel frecvența cu care misticii sufiți întrebuințează metafore de călătorie, drum, zbor și, mai cu seamă, punte (Rūzbehān declară că pentru a trece peste fluviul zbuciumat al Unirii (Tawhīd) trebuie traversat podul iubirii; lui Wis, despărțită de Rāmin, i se pare că podul ce-i desparte e construit pe malul celălalt[45]). Poeții orientali sunt cei ce folosesc imaginea podului - lamă ascuțită, pentru a exprima dificultățile survenite pe drumul cunoașterii supreme și a simboliza pătrunderea într-o altă lume, suprasensibilă (*Katha Upanisad*, III, 14)[46]. Această temă a punții ca loc de trecere periculos e caracteristică nu numai literaturii orientale hindu(se) ci și celei babilonice și islamice, iar prin intermediul culegerii *O mie și una de nopți* s-a putut răspândi în Europa, întâlnindu-se cu operele celtice sau germanice. Dovadă stau, de exemplu, câteva povestiri persane în care inimile, pentru a ajunge la cer, străbat puntea Kinvad păzită de câini[47] (să ne reamintim și cei doi lei ce străjuiau puntea-sabie, *Le Pont de l'épée*, pe care a trecut-o Lancelot !). De asemenea, în tradiția iraniană, puntea *Chinvat*, greu de trecut, este largă pentru cei buni, dar devine îngustă ca lama unui brici pentru necredincioși; alteori, puntea nu e decât o fragilă liană; în toate aceste cazuri, la simbolismul trecerii se adaugă valoarea de călătorie inițiatică, determinată de obstacolele întâlnite. Culegerile Hadith descriu, de asemenea (tradiția islamică) trecerea punții (*Sirât*) aruncate peste infern și care e mai subțire decât un fir de păr și mai ascuțită decât lama unei săbii[48]. Și în mitologia antică (greacă și latină) întâlnim, în legătură cu apa neagră,

---

[44] Cf. H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, *op. cit.*, p. 329.

[45] Apud P. Gallais, *Perceval et l' initiation*, Paris, Sirac, 1972, p. 186.

[46] Cf. M. Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 108-109; Cf. Chevalier, *op. cit.*, p. 620.

[47] *Sacred Books of the East*, ed. Müller Friedrich Max, 1881-1910, v. IV, p. 154.

[48] Cf. Chevalier, *op. cit.*, p. 620-621.

Scanned with OKEN Scanner

tulbure, fetidă, puntea păzită de câini, largă pentru drept-credincioşi, îngustă pentru păcătoşi[49].

Literatura celtică foloseşte tema punții ca loc de trecere periculos în lumea de dincolo, în diverse variante (în proză şi în poezie), alături de alte teme ca barca (de bronz sau cristal) care-l duce pe cavaler, singură sau mânată de o zână (*Aventurile lui Connla cel Roşu*), sau animalul-ghid al cavalerului (leul în *Cortegiul lui Emer*).

În proză întâlnim tema punții, o influență poate a literaturii vizionare latine, în *Aventurile lui Art*[50] sau în *Gereint şi Enid* (sursă de inspirație pentru Chrétien de Troyes) în care, ajunşi la un râu larg şi frumos, nu pot intra în oraşul fortificat de pe celălalt mal decât trecând o punte apărată de seniorul de prin părțile locului, numit Gwiffret, le Petit Roi. Interdicția traversării, existența limitei ce nu trebuie depăşită îmbracă simbolistica ce ne este deja cunoscută. Depăşind această barieră (după un drum periculos) eroul are acces la o altă lume care nu mai este cea obişnuită, cea a muritorilor. În poezie, puntea nu mai este cea periculoasă pentru că este îngustă sau ascuțită ci pentru că este fragilă: în *Navigația lui Maël-Duin*, o punte de sticlă duce la o fortăreață înălțată pe o insulă, punte pe care tovarăşii lui Maël-Duin nu reuşesc să avanseze[51].

În literatura celtică, tema punții nu poate să fi pătruns prin intermediul literaturii religioase latine, şi anume, prin nişte compoziții relativ vechi (sec. X) ale legendei creştine relatate de Sf. Gheorghe cel Mare, după cum sugerează Micha; ştim că, în secolul XII, Marie de France traduce *Purgatoriul Sfântului Patriciu*, scris în latină de Henry de Saltrey (călugăr cistercian) pe la 1188. Putem face o astfel de conexiune, mai cu

---

[49] O variantă se întâlneşte în *Puntea sfântului Ludovic*.

[50] Cf. Patch, *op. cit.*, p. 60.

[51] Cf. Micha, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

seamă când se insistă asupra îngustimii punții[52], deoarece, după cum demonstrează Patch, aceasta poate proveni din documente sau povestiri celtice, unde s-a răspândit în urma pătrunderii literaturii viziunilor în irlandeză, un exemplu fiind *Viziunea lui Adamnan* și *Legenda Purgatoriului Sfântului Patriciu*[53].

Poate legendele, indiferent de civilizația pe care o reprezintă, lasă să transpară aceeași temă și neliniște pe care o naște prezența unui loc de trecere periculos, necunoscutul ce se ascunde dincolo de acesta și care nu fac decât să sublinieze simbolismul general al punții și semnificația sa onirică, pericol și necesitate.

Și în literatura medievală a viziunilor, tema apei și punții apare cu constanță. Râul - ca barieră - se întâlnește, de exemplu, în *Apocalipsul lui Baruc, Păstorul din Hermas, Viziunea Sfântului Paul* (în care râul e înlocuit cu oceanul) sau *Dialogurile sfântului Grigore*; în multe opere religioase, râul e de foc. În altele, apare împreună cu puntea (aruncată de multe ori peste un râu plin de balauri și șerpi), ca, de exemplu, în *Viziunea celui de-al treilea tâlhar*[54]. Trecerea cu bine a acestui obstacol este, în acest tip de literatură, o încercare hotărâtoare și care distinge pe cei plini de merit, singurii capabili să iasă victorioși din ea:

Treis periz i aveit trop granz,
Desur le punt as tres passanz:
Li premiers ert escolurjables:
Nuls n'i tenist ses piez estables, /.../

---

[52] *Evanghelia după Matei* (VII, 14): "Dar strâmtă este poarta, îngustă este calea care duce la viață, și puțini sunt cei ce o află".

[53] *Op. cit.*, p. 329.

Cele ewe esteit tute embrasée
De flame sulphrine od fumée;
Cele ewe ert de diables pleine,
Od lur turment e od lur peine. (Marie de France, *L'espurgatoire Seint Patriz*, Philadelphia, A. J. Ferris, 1894, p. 104-105.

[54] Cf. Patch, *op. cit.*, p. 137-138.

Scanned with OKEN Scanner

D'altre part li punz esteit tels:
Si estreiz que nuls hum mortels
Pur nule rien ne se tenist;
Ço li fu vis, qu'il ne chaïst.
Li tierz esteit desmesurez:
Que li punz ert si haut levez
Del floeve, qui esteit ardanz,
Mult ert hidus as trespassanz
Qu'il ne chaïssent cuntre val
El dolurus puiz enfernal[55].

Deci cele trei mari pericole (*periz*) la traversarea acestei punți sunt de a cădea în puțul infernului din cauză că puntea este alunecoasă, foarte îngustă și foarte sus de-asupra râului de foc. Pentru cei cu credința în Creator, însă, pericolul dispare pe măsură ce înaintează pe puntea care se lărgește văzând cu ochii:

Tant cum il plus ala avant
Le plus s'ala asseürant,
Kar li punz li ellargisseit
Des dous parz si qu'il le veëit[56].

Punte a judecății, pe care sufletele o parcurg înainte de a intra în Paradis, ea-și va păstra în operele românești simbolistica, atenuată și adaptată, dar desemnând și în acestea din urmă pe eroul care posedă virtuțile cavalerești dovedite în încercările iscate de acest loc.

---

[55] Marie de France, *idem*, p. 105-106: "Trei pericole foarte mari existau pentru cei ce treceau puntea: primul că era alunecoasă: nimeni nu-și putea ține picioarele sigure, (...) pe de altă parte, puntea era astfel: atât de îngustă că nici un om muritor, cu nici un chip nu se putea menține pe ea; nu era om viu care să nu cadă. Al treilea, era nemăsurat de mare: (că) puntea era atât de sus ridicată de-asupra fluviului, care era arzător, și tare hidos celor ce-l treceau, încât să nu cadă dedesupt, în puțul infernal dureros."

[56] *Ibidem*, p. 106-107: "Și cum înainta, mergea mai în siguranță, căci puntea se lărgea de ambele părți, văzând cu ochii."

Scanned with OKEN Scanner

Puntea-sabie (pe care, în alte literaturi nu o mai întâlnim decât în poemul neerlandez *Walewein* şi despre care nu putem spune dacă provine dintr-un original francez pierdut[57]) este o exemplificare a temei locului de trecere periculos pe care Chrétien de Troyes[58] o adaptează mai mult în spiritul celt (râul infernului - reminiscență a barierei oceanice şi a călătoriilor pe mare) decât în cel al literaturii viziunilor; totuşi, îngustimea acestei punți ne duce cu gândul la puntea judecății sufletelor[59]. Ideea deosebit de originală a autorului, de a introduce pe cei doi lei ce apar şi dispar ca prin minune pe malul celălalt, poate fi considerată tot ca o influență a literaturii viziunilor: măiestria şi imaginația autorului au înlocuit însă imaginile concrete (râu de foc sau plin de şerpi şi balauri) cu o transpunere materială (doi lei păzitori) a unei stări psihice (teama sugerată de pericolele trecerii ca şi de necunoscutul ce-l aştepta pe celălalt mal): "N-a fost vreodată, adevăr spun vouă, o punte atât de blestemată şi cu o scândură atât de vicleană; din spadă lucioasă şi înălbită era durată puntea deasupra apei reci; era tare şi bine întinsă, şi lungă cam de vreo două lăncii. Pe fiecare țărm, zăcea un trunchi în care era înțepenită. (...) dar alt lucru le-a luat de tot curajul celor doi cavaleri ce-l însoțeau pe al treilea, căci ei credeau că văd doi lei sau leoparzi legați de o stâncă de cealaltă parte a punții."[60] Mânat de sentimentul onoarei cavalereşti, mai degrabă decât de

---

[57] Gaston Paris, A. Micha, în Micha, *De la chanson de geste au roman*, *op. cit.*, p. 86.

[58] Cf. *Le chevalier de la Charrette*, Paris, Champion, 1975.

[59] Pe bună dreptate face Micha asocierea între puntea-spadă aşa cum apare ea la Chrétien de Troyes şi puntea dureroasă pe care o parcurg sufletele. Paule Le Rider aduce drept argument puntea în lamă de ferăstrău desenată într-o frescă din biserica din Chaldon (Surrey, Anglia), studiată de T. Eriksson (*L'échelle de la perfection. Une nouvelle interprétation de la peinture murale de Chaldon*, în "Cahiers de Civilisation Médiévale", 1964, p. 439 sqq.) care şi el susține transmiterea temei, de origine orientală, prin intermediul apocalipselor apocrife, literaturii medievale. Cf. Paule Le Rider, *op. cit.*, p. 281.

[60] Chrétien de Troyes, *Cavalerul Lancelot*, trad. Mihail Stănescu, Bucureşti, Albatros, 1973, p. 65-66.

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul de dragoste pentru Guenièvre, aflată prizonieră cu multe alte suflete în *pays de Gorre*, "*don nus estranges ne retorne*" (din care nici un străin nu revine), Lancelot reuşeşte să treacă puntea, iar dominarea sentimentului de teamă atrage după sine dispariția viziunii leilor. Lancelot a avut de ales între două punți: puntea-spadă (*pont de l'épée*) şi puntea sub apă (*pont sous l'eau*), aceasta din urmă fiind o altă variantă a locului de trecere periculos (la jumătate distanță între fundul apei şi suprafață).

În celelalte romane ale lui Chrétien de Troyes, puntea apare cu o valoare simbolică mult diminuată, ştearsă (ceea ce-i permite Paulei Le Rider să afirme că, în *Conte del Graal*, raportul cu mitologia creştină nu apare, călătorul şi barca cu care trece râul aparținând mitologiei antice); ea persistă însă în descrierea râului tumultuos şi a punții de la Belrepeire, ca loc de acces într-un loc necunoscut. În acest roman, narațiunea celtă primitivă a căutării Graalului (presupunând călătoria pe mare până la castelul din Cáliz) se îmbină cu râul şi puntea din literatura viziunilor şi cu influența germanică (vale a întunericului, regiune mlăştinoasă, pământ părăginit) [61].

În *Erec et Enide*, puntea apare ca un simplu *pont-levis*, prezent în construcția tuturor castelelor medievale (Erec şi soția sa Enide ajung la castelul regelui Brandigan, înconjurat de un zid gros de apărare la poale cu o apă adâncă şi furtunoasă (*Rade et bruianz come tanpeste*). Descrierea acestei ape, ce sugerează mai degrabă vuietul unui râu decât calmul acoperit de mătasea broaştei al unei ape stătătoare, este un prim semnal adresat atenției cititorului, sugerând simbolul ascuns. Mai apoi, convingerea este asigurată prin locul la care conduce puntea printr-o *estroite antree*: grădina în care ajung după trecerea punții şi a barierelor (*lices*) este străjuită de stâlpi, care au drept ornament capete omeneşti. Abundența de flori şi fructe, vara ca şi iarna, ciripitul păsărilor există într-un cadru prezervat de o barieră de aer de netrecut (*Mur ne paliz se de l'er non*). Episodul general cunoscut drept *La Joie de la Cort* ne prezintă, simbolic, pătrunderea (peste punte şi

[61] Cf. Patch, *op. cit.*, p. 319.

Scanned with OKEN Scanner

printr-o intrare îngustă) în lumea de dincolo (descrierea grădinii sugerează descrierea paradisului) în care n-au acces cei judecați nevrednici (capetele celor răpuși).

Valoarea simbolică a locului de trecere periculos s-a impus prin romanele lui Chrétien de Troyes, devenind o temă constantă în romanele medievale (curteneşti şi de aventuri). Micha[62] enumeră câteva din acestea: la *Mule sans frein* (anonim), unde reapare puntea-spadă, *Merlin-Huth* (anonim, ed. G. Paris, SATF, t. II) unde puntea e îngustă şi greu de trecut ca în *Viziuni*, o continuare în proză a romanului *Conte del Graal* de către Wauchier, unde puntea de sticlă trecută de Perceval pentru a ajunge în castelul Regelui Pescar este o evidentă contaminare între două tradiții: podul lui Chrétien de Troyes şi cel din povestirile despre *Insula Vitrea* a lui Guillaume de Malmesbury.

Am adăuga însă alte exemple, prezente în literatura franceză medievală. Astfel în *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu eroul traversează o pădure pentru a ajunge la o cetate dezolantă în care domneşte singurătatea (*la cité gaste* amintind *la terre gaste*) şi care este străjuită de două râuri *molt bruians* (*foarte zgomotoase*). Interesantă ni se pare viziunea pe care eroul o are în clipa când vrea să pătrundă în camera doamnei inimii sale, un râu furtunos şi o punte, care nemaiexistând în realitate îşi asigură fără echivoc valoarea simbolică prezentă în literatura viziunilor:

Sor une plance est vis qu'il soit;
Une grant iaugue sos avoit,
Rade et bruiant plus que tenpeste.
Guinglains a le plące s'arreste,
Quant il ne pot avant aler;
N'ariere ne put retorner,
Tant par estoit la plance estroite. (v. 4553-4559)

[62] Cf. *Op. cit.*, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

Văzându-se suspendat, cu teama de a se îneca, tânărul și "frumosul necunoscut" Guinglains adresează rugăciuni fervente lui Dumnezeu, castelul răsună de sunete și viață, iar el se regăsește atârnat de scândura de popas a șoimului, spre râsul curtenilor

Trovent Guinglain qui si fu pris
A la perce d'un esprevier,
Si avoit paor de noier. (v. 4582-4584[63])

O influență mai mare a lui Chrétien de Troyes se vădește în romanul *Florimont* de Aimon de Varennes (scris pe la 1188) în care intrarea în castel se face printr-un alt castel, ambele situate pe câte o stâncă și unite între ele de o punte suspendată de-asupra mării:

Desoz le pont est grans li onde
Et la meirs hate et perfonde. (v. 11599-11600[64])

Puntea este atât de îngustă încât nu permite să treacă decât un singur om o dată (când alții încearcă să treacă, puntea se înalță, sunt izbiți de stâncă și cad în mare), iar la capătul celălalt e păzită de doi lei ce așteaptă să distrugă pe îndrăzneț[65]. În insistența autorului asupra faptului că fiecare călător trebuie să înfrunte singur cei doi lei, care, spre deosebire de cei din

---

[63] Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Paris, Champion, 1929, p. 139-140: "I se pare că este pe o scândură, dedesupt era o apă mare, furtunoasă și zgomotoasă (mai mult) ca o furtună. Guinglains se oprește (pe loc) când nu se mai poate înainta; nici înapoi nu se poate întoarce, atât de îngustă era scândura" (v. 4553-4559). "Îl află pe Guinglain ce se prinsese de scândura de popas a unui șoim și tare se temea să nu se înece" (v. 4582-4584).

[64] A. von Varennes, *Florimont*, Gottingen, M. Niemeyer, 1932, p. 457.

[65] *Ibidem*, p. 457-458:

Que c'il i venoit toz li mons,
Passer les covient un et un.
Li pons s'en vet aprés chascun,
Et tuit cil qui a siecle sont
Ne poroient tenir le pont... (v. 11610-11614);
Entre la porte et l'estaige
Ait.II. lyeons fiers, sauvages;
Mout sont grant et fier li maufé,
Ambedui sont encheaigné (v. 11641-11644).

Scanned with OKEN Scanner

romanul lui Chrétien de Troyes, sunt reali, se vădește însă o mai puternică influență a literaturii viziunilor: puntea judecății este mai puternic simbolizată decât în valoarea psihologică acordată de Chrétien punții-spadă.

Aceeași valoare de loc de trecere periculos este acordată punții în romanul în proză *Perceforest*:

"*Lors s'en vint le roy au pont et regarde oultre le pont deux escuz penduz a l'uys du tret et deuz glayves estiquiez en terre. Sy tost qu'il approcha le pont, ung garson qui estoit sus prent ung cornet et le sonne. Lors yssent deux chevaliers du tref montez sur deux chevaulx et prennent leurs escus et leurs glayves...*" (rândurile 5316-5321)[66]. Cei doi lei paznici la pod sunt înlocuiți aici de doi cavaleri în carne și oase, înarmați cu lăncii și scuturi, gata să înfrunte pe oricine ar cuteza să păşească pe punte: valoarea războinică împarte pe îndrăzneți în vrednici sau nevrednici și numai cei mai buni pot trece puntea: simbolismul religios însă este aproape invizibil aici, transferat în codul onoarei cavalereşti. În *Perlesvaus* (anonim), Perceval trebuie să treacă nouă punți periculoase pentru a cuceri castelul Graalului, ghidat de un leu alb, simbol al forței pătrunzătoare a luminii și a Verbului, imagine a lui Cristos și a grației divine, care îl va ajuta să învingă, printre alte obstacole, leul roșu simbolizând brutalitatea animală și forța instinctivă, necontrolată[67].

Tema a fost reluată și mai târziu de poeți și romancieri. Watriquet de Couvin, *rhétoriqueur* flamand, ne oferă descrierea unui pod periculos

---

[66] *Le Roman de Perceforest*, Genève, Droz, 1979, p. 214: "Ajunse astfel regele la o punte, și privește dincolo de ea două scuturi atârnate la intrarea unui cort și două lănci înfipte în pământ. De îndată ce se apropie de punte, un băiat ce era acolo, ia un corn și sună din el. Atunci ies doi cavaleri din cort, călare pe doi cai și-și iau scuturile și lănciile...". Vezi, de asemenea, *Lybeaus Desconus*, versiune engleză din secolul XIV, după romanul lui Beaujeu, unde podul este, de asemenea, apărat de un cavaler, versiunea italiană din același secol, *Carduino*, sau le *Wigalois* (~ 1210), prelucrare după un roman francez, de Wirnt von Gravenberg.

[67] Cf. Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980, p. 79-80.

Scanned with OKEN Scanner

aruncat peste un râu adânc, negru, hidos (*Que c'estoit une orribletez*) în *Li Tournois des Dames*. Puntea este frumoasă, ornată cu pietre prețioase dar este deosebit de fragilă așa cum se înalță pe picioare de lemn, și cei ce se aventurează fără teamă pe el, se pierd în apele râului (v. 469-485). Poetul compară această punte cu lumea, constatând cu tristețe că cei ce trec pe podul ornamentat, se lasă încântați de bogăția și frumusețea lui, fără a băga de seamă cât de puțin solid e pe picioarele-i de lemn, omul trecând prin viață, atras de plăceri, uitând că în orice clipă îl poate găsi moartea:

Le monde et comparé à lui,
Mais à paines voit on nullui
Qui voie à cest example goute,
Car gent grosse et menue toute,
Qui seur ce pont font leur passage,
Ne redoutent point le domage
Où pechiez les trebuschera,
Quand Diex par mort les huchera. (v. 649-656)[68].

Moștenind această lungă și permanentă tradiție Antoine de la Salle, secolul XV, descrie puntea dintr-o peșteră din Ancona în *Le Paradis de la reine Sibylle*, descriere ce ne duce cu gândul atât la literatura viziunilor, cât și la romanele lui Chrétien de Troyes căci puntea îngustă se lărgește pe măsură ce înaintezi de-asupra unui abis străbătut de un râu zgomotos, iar la capătul drumului ce o continuă se află doi balauri *faiz artificiaument* nemișcați, dar părând vii cu adevărat: "*Lors trouve l'en **un pont** que l'en ne scet de quoy il est; mais est advis **que il n'ait mie un pié de large** et semble estre moult long. Dessoubs ce pont a **tresgrant et hydeux abisme de parfondeur, et au fons oyt on une tresgrosse riviere**, qui fait un tel bruit qu'il semble proprement, de point en point, que tout cela fonde, tant en est la hideur merveilleuse. Mais aussi tost qu'on a les deux piez sur*

[68] W. de Couvin, *Dits*, ed. A. Scheler, Bruxelles, Devaux et Cie, 1868, p. 252: "Lumea e comparată cu el, dar rareori vezi pe cineva care înțelege ceva din acest exemplu; căci oameni mai importanți sau mai sărmani, ce-și taie drum pe acest pod, nu se tem de fel de ruina în care-i va prăvăli păcatul, când Dumnezeu îi va chema prin moarte.

*se pont, il est assez large et, **tant vait on plus avant, tant est plus large** et moins creux, et le bruit de l'eau se oyt moins. Et passé oultre le pont, commance l'en a trouver le chemin tout plain, et la cave faicte comme s'elle estoit faicte artificiaument. (...) **Mais au bout de ceste cave treuve l'en deux dragons**, des deux lez, qui sont faiz artificiaument; mais il est advis proprement qu'ilz soient en vie, fors de tant qu'ilz ne se bougent, et ont les yeulz si reluisans qu'ilz donnent clarté tout entour eulz."*[69].

Simbolul locului de trecere periculos, punte a judecății, dând sau refuzând accesul în lumea de dincolo (*pays de Gorre, cité gaste, Joie de la Cort, val sans retour* sau *forêt perdue*, în *Lancelot* în proză, insula Avalon sau peștera din Ancona, pentru a nu enumera decât câteva simboluri) apare evident și în această producție tardivă a literaturii medievale.

Nu putem încheia capitolul fără a constata că, deși este o temă constantă a literaturii franceze medievale, tema punții-loc de trecere periculos apare și în literatura română. Slavici, prelucrând tradiția orală, descrie în două locuri puntea în *Zâna Zorilor*[70]:

"Jur împrejur pe lângă împărăție era o prăpastie adâncă și peste această prăpastie o singură punte. La puntea asta mai stătu Florea o dată: să privească înapoi, apoi să ieie « ziua bună » de la țară. Ferească Dumnezeu și pe sufletul păgân de accea ce văzu Florea acum, când era să plece mai departe. Un balaur !"

Puntea desparte *țara* de o împărăție necunoscută, misterioasă și e păzită de un balaur cu trei capete. Acest element local este înlocuit de altul

---

[69] În *Poètes et Romanciers du Moyen Âge, op. cit.*, p. 679: "Ajungi apoi la un pod care nu știi din ce e construit, dar se pare că nu are mai mult de un picior lărgime și pare tare lung. Sub acest pod e un abis uriaș și hidos, în fundul căruia se aude un râu foarte mare, ce face așa zgomot încât pare că totul se dărâmă de-a binelea, atât de nemaipomenită este hidoșenia. Dar de îndată ce ești cu ambele picioare pe pod, e destul de larg și mai puțin arcuit, iar zgomotul apei se aude mai puțin. După ce ai trecut podul, afli drum drept și o peșteră parcă făcută cu măiestrie. (...) Dar la capătul acestei peșteri se află doi balauri, de cele două părți care sunt măiestrit făcuți; dar par chiar în viață, doar atât că nu se mișcă și le lucesc ochii dând lumină jur împrejurul lor."

[70] În Slavici, *Povești*, București, Minerva, 1975, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

universal, dublat, iar puntea devine şi mai periculoasă, amintind de Chrétien de Troyes şi de puntea din *Lancelot*:

"Făt-Frumos se întreba acuma cum să treacă peste râu. Râul era lat şi adânc, şi peste râu numai o punte... asta însă... cum nu mai sunt punţile în lume... Dincoace şi dincolo, pe un mal şi pe altul, tot câte-o frunte de punte, păzită tot de câte patru lei dormitori. Puntea însă ?... peste punte nu poate trece suflet de om... O vezi cu ochii, dar simţi golătate când calci cu piciorul pe ea... Cine ştie din ce o mai fi fost şi asta făcută !... Doar chiar din un pui de nour ?"[71]

Pericolul trecerii în lumea de dincolo inspiră şi azi aceeaşi teamă de necunoscut, dar poetul modern nu mai are curajul eroului încins cu spadă; speranţa stă în atotputernicia Poeziei ce-i poate prezerva imortalitatea:

M-atârn de tine, Poezie,
Ca un copil de poala mumii,
Să trec cu tine puntea lumii
Spre insula de veşnicie
La capătul de dincolo al lumii,
Mă vei lăsa acolo singur
Alături de toţi morţii lumii ?[72]

[71] *Ibidem*, p. 32.
[72] Al. Philippide, *Poezii*, Bucureşti, Minerva, 1973, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

PACTUL CU DIAVOLUL

Omul a fost din totdeauna un visător hrănindu-şi iluziile de fericire şi mărire cu ambiţii, dovedite în final, deşarte, pentru satisfacerea cărora orice mijloace sunt binevenite, chiar şi semnarea unui pact cu diavolul. Mitul celui ce şi-a vândut sufletul îşi are rădăcinile într-o lume ce credea în magie, în existența unui *alter-ego* al divinității, Satana sau Lucifer. Izvorul său nu trebuie căutat în figura istorică a doctorului Johann Faustus, student la Heidelberg şi Cracovia sau în cea a lui Georg Faustus Helmitheus; numele de *Faust* sub care Goethe a făcut celebru acest mit este tardiv, căci semnatarul pactului e un personaj prezent în textele biblice sau consemnat în legende încă din secolul IV d. Hr. Sugerată în *Biblie* (*Isaia*, XXVIII, 15-18)[73], ideea semnării unui pact cu diavolul este legată de legenda martirului Ciprian din Antiohia şi de cea a lui Helladius. În secolul VI, un autor grec, Eutychianos, consemnează o istorie asemănătoare care a stat probabil la baza miracolului lui Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile* (sec. XIII). Teofil a existat cu adevărat în realitate, fiind pe la 538 d. Hr. diacon al episcopului din Adana (vom reveni asupra acestui subiect). Fără îndoială, legenda a circulat în toată creştinătatea prin copii, glose, traduceri, fenomen ilustrat de basmele populare, în care legenda se conservă, puțin alterată (consfinţind victoria omului asupra diavolului prin înțelepciune, isteţime şi nu datorită graţiei divine) sau în proverbe (*Fă-te frate cu dracul până treci puntea !*). În sec. X, legenda ia aspectul unui poem dramatic sub pana Hroswithei von Gandersheim, *Lapsus et conversio Theophili vice-domini*, care va circula mai ales după imprimarea lui în 1501 de către umanistul Konrad Keltis, urmat de vreo duzină de piese iezuite între 1582- 1632,

[73] "Pentru că ziccţi "Noi am făcut un legământ cu moartea, am făcut o învoială cu locuința morţilor; când va trece urgia apelor năvălitoare, nu ne va atinge, căci avem ca loc de scăpare neadevărul şi ca adăpost minciuna !"

reprezentate în Germania şi Elveţia (având drept subiect povestea lui Teofil sau a Juttei) în acest sfârşit de secol însângerat de rugurile în care se consumau *vrăjitorii* ce-şi vindeau sufletele diavolului[74].

Influenţa deosebită pe care a jucat-o legenda lui Teofil în naşterea temei pactului cu diavolul este atestată şi de un fapt deosebit de interesant de istorie literară: această temă nu-şi găseşte climatul adecvat în bogata literatură spaniolă a epocii; figura diavolului târând pe un ermit în iad apare la Tirso de Molina (*El condenado por desconfiado*) dar nu putem vorbi aici despre un pact. Tema e însă prezentă în reprezentările religioase ale epocii, semnatarul pactului cu diavolul fiind fără îndoială frate bun cu Teofil, căci, ca şi acesta şi contrar unui Faust modern, el este salvat de intervenţia Fecioarei[75]. Faptul este deosebit de semnificativ în condiţiile în care, în secolul XIII, se răspândeşte tot mai mult în Europa cultul Fecioarei Maria, iar omul mai e încă animat de speranţă.

În folclorul francez (ca şi în cel român) este frecventă tema încheierii unui pact cu diavolul şi nu vom aminti decât câteva din poveştile savuroase în care, de obicei, diavolul este învins. *Pol Gornek sur l'enclume*, de exemplu, aduce în scenă un biet fierar cu doisprezece copii, care, de sărăcie, se leagă să-i ofere diavolului sufletul său la capătul unui an în schimbul împlinirii a trei dorinţe: destui bani în buzunar pentru tot ce-şi doreşte, cei ce se aşează pe banca sa să nu se poată ridica fără voia lui şi un sac în care să intre şi din care să nu iese nimeni sau nimic fără permisiunea lui. Păcălindu-l de două ori pe diavol, îşi aruncă sacul în Paradis şi, dorind să fie în sac, intră în lumea celor fericiţi, păcălindu-i şi pe diavol şi pe sfântul Petru şi salvându-şi sufletul prin isteţime[76]. În *La Montagne verte*, un petrecăreţ cu gând de sinucidere, după ce şi-a pierdut averea la joc, este

---

[74] Cf. Dabczics, *Le mythe de Faust*, Paris, Colin, 1972, p.256.

[75] Cf. G. Adolf Altenberg, *La storica figura del Doctor Faust ed il motivo faustiano nella letteratura europea*, Milano, Marzorati, 1960, p.35.

[76] Cf. Y. Berkilien, *op. cit.*, p. 135-141.

Scanned with OKEN Scanner

acostat de diavol care se leagă să-i înapoieze averea în schimbul sufletului lui. Când moare, sufletul îl caută pe diavol, la Muntele Verde şi aici, cea mai mică din fetele diavolului îl ajută să treacă încercările la care-l supune acesta şi este dezlegat de pactul semnat (încercările sunt fără interes, pentru tema noastră)[77]. Nici în această poveste sufletul omului nu rămâne în posesia diavolului: încercările prin care a trecut (un alt purgatoriu) l-au purificat şi sufletul e salvat de veşnica damnaţiune.

În nordul, vestul şi centrul Europei, tema pactului cu diavolul, deosebit de răspândită, face o serioasă concurenţă temei *jertfei zidirii*, datorită, probabil, sfârşitului luminos. Astfel, diavolul se oferă să ridice o biserică sau un pod ce nu pot fi terminate, cu condiţia de a primi drept plată primul "suflet ce va trece podul sau va intra în biserică" sau lucrează fără simbrie dacă cineva îi ghiceşte numele[78]. Diavolul este, de fiecare dată, învins (o femeie trezeşte cocoşii mai devreme şi diavolul fuge înainte de a pune ultima piatră; primul care trece este un animal; numele îi este ghicit); rare sunt cazurile când diavolul îşi primeşte plata[79].

În secolul XIII, Rutebeuf (1230 - ~ 1290), un truver şi jongler, fost student al Universităţii din Paris, iubind viaţa rătăcitoare şi aventuroasă, jocul de zaruri şi milostenia seniorilor, reuşeşte în versuri de o uluitoare prospeţime şi poezie, să ni se înfăţişeze când ahtiat după jocurile de noroc, soţ nefericit dar vesel şi plin de umor, când făcând haz de necaz, vagabond dar suflet larg. Operele lui satirice, pe de altă parte, ni-l arată conştient de responsabilităţile pe care calitatea de poet, vocea mulţimii, i-o acordă, iar *Le Miracle de Théophile* este ilustrarea optimismului funciar ce-l caracterizează. Inspirat de unul din cele vreo treisprezece manuscrise greceşti (traduse în latină în secolul IX de Paul, diacon de Neapole şi al căror autor se numeşte în câteva *Eutychianos*), pretinzând că face parte din

[77] Cf. Fabre-Lacroix, *op. cit.*, p. 55-63.
[78] Motiv deosebit de frecvent în folclorul francez.
[79] Cf. I. Taloş, *Meşterul Manole*, Bucureşti, Minerva, 1973, p. 100-101.

casa lui Théophile, în calitate de cleric la biserica acestuia și martor ocular al întâmplărilor, Rutebeuf prezintă tentația și mântuirea lui Théophile. Théophile, mort pe la 538, era econom al unei biserici din Cilicia. Murindu-i episcopul, declină onoarea de a-i urma, însă noul ales îl dă afară din slujba pe care o îndeplinea. Acest moment al existenței lui Théophile, transmis de legendă, constituie punctul de plecare al acțiunii piesei. Sfătuit de un evreu, disperat în fața reversului soartei, Théophile consimte să încheie un pact cu diavolul, devine, deci, omul Satanei și-și recapătă funcțiile.

Li Deables
Requiers m'en tu ?
Theophiles
Oïl.
Li Deables
Or joing
Tes mains et si devien mes hon;
Je t'aiderai outre reson.
Theophiles
Vez ci que je vous faz hommage; (v. 239-242) [80]

Pasul făcut e mult mai mare, Satana nu se mulțumește doar cu recunoașterea feudală de vasal (adevărat omagiu vasalic):

Li Deables
Saches de voir qu'il te covient
De toi aie lettres pendanz

---

[80] Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, Paris, Champion, 1949, p. 10:

Diavolul:
Mă rogi tu aceasta ?
Theophiles:
Da.
Diavolul:
Atunci unește-ți
Mâinile și astfel devii omul meu;
Te voi ajuta dincolo de orice închipuire.
Theophiles:
Vedeți că vă prezint omagiul.

Scanned with OKEN Scanner

Bien dites et bien entendanz. (v. 249-255)

Theophiles

Vez les ci; je les ai escrites. (v. 255)[81]

Pactul e scris cu sânge şi e pecetluit cu inelul din degetul său:

De l'anel de son doit seela ceste lettre;
De son sanc les escrist, autre enque n'i fist metre
(v. 652-653)[82]

Anii trec, remuşcările se înmulțesc şi imaginea Fecioarei Maria, pe lângă care trece într-o zi, naşte în sufletul său toate îndoielile şi temerile, iar fecioara înfăptuie miracolul căinței lui Théphile şi-i restituie pactul. Minunata rugăciune adresată acesteia, plină de sensibilitate, poezie şi sinceră căință, trădează credința lui Rutebeuf şi convingerea pe care o are că libertatea lui Théophile în fața Divinității şi a oamenilor nu are limite. El e cel ce-şi hotărăşte destinul în momentul în care o invocă pe Fecioară. Această îndrăzneață problemă a libertății umane pe care o pune şi o rezolvă *Le Miracle de Théophile* (omul liber putând constrânge divinitatea însăşi) nu o vom mai regăsi la succesorii literari ai lui Théophile. În perspectiva religioasă, care e cea a *Faust*-ului original, apare evidentă tendința demnă de laudă a omului de a-şi realiza total menirea (Paracelsus) precum şi pierzania la care-l duce dorința de afirmare cu orice preț (Théophile).

În ciuda unei astfel de bogate tradiții (legendare, istorice, literare), secolul XVI se arată refractar optimismului consemnat de această

---

[81] *Ibidem*, p. 10-11:

Diavolul:

Află cu adevărat că trebuie
Să am de la tine şi scrisori
Bine concepute şi foarte clare.

Theophiles:

Iată-le; le-am scris.

[82] *Ibidem*, p. 26:

Cu inelul din degetul său pecetlui aceste scrisori;
Cu sângele său le scrise; altă cerneală n-a folosit în ele.

Scanned with OKEN Scanner

temă și operele literare ce se răspândesc la sfârșitul acestuia vor reține triumful diavolului asupra semnatarului pactului, iar Faust va lua locul lui Teofil.

Ediția lui Spies din Frankfurt (*Faustbuch*) considerată princeps de către Zarncke, datează din 1587, urmată de numeroase copii și adaptări între 1587-1592 (Hamburg, Berlin, Frankfurt), traduceri în engleză (prima în 1589, alta, sursa lui Marlowe, în 1592 sub titlul *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus* și având ca autor presupus pe un oarecare "P. F. Genleman"), flamandă (1592), olandeză și chiar franceză (1598), cehă, daneză, letonă, poloneză, suedeză[83].

Piesa lui Marlowe, *The tragical history of Dr. Faustus*, scrisă între 1587 și 1593, prezintă un personaj deja bine definit; Teofil, mânat de dorința de a-și recăpăta slujba, vânzându-și sufletul pentru putere și salvat de credința profund religioasă este înlocuit de Faust, adevărată încarnare a intelectualului de la sfârșitul secolului XVI, format la izvoarele scolasticii și mitologiei (complexitate de caracter, conferită de îmbinarea unei științe muribunde - scolastica - și a uneia în plină afirmare, umanismul). Dispoziția tripartită a piesei (evocare și pact, călătorie și aventuri, moartea și damnațiunea lui Faust)[84] scoate în evidență, în ciuda stângăciilor de construcție, o idee deosebit de modernă: fiecare dintre noi poartă în sine infernul. Simpatia voalată pe care Marlowe o arată personajului, pe care totuși nu are curajul să-l salveze, în virtutea unei concepții pesimiste și fataliste, este susținută de poezie, destinul nefericit al lui Faust mișcând sufletele poate mai mult decât miracolul înfăptuit de fecioară pentru Théophile. Fervoarea, căința, credința profundă ce i-au caracterizat pe Ciprian din Antiohia, pe Militarius sau pe Théophile nu mai corespundeau concepției de viață pe care secolul XVI o inspiră; chiar în spații și epoci dominate de puritanism, pietism sau ortodoxie (vezi Anglia lui Marlowe)

[83] Cf. G. Adolf Altenberg, *op. cit.*, p. 20-22.

[84] Cf. G. Bianquis, *Faust à travers quatre siècles*, Paris, Aubier, 1955, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

sau poate în ciuda acestora (ca o triumfătoare reacție) simpatia spectatorilor se îndreaptă către un alt tip de personaj, animat de epicurism iubitor de viață, frumusețe, voluptate. La teama de moarte și o viață de dincolo impusă de suprema judecată, se preferă fericirea prezentă, *carpe diem* reiterat cu fervoare, plăcerea în care omul e prins ca într-o capcană și față de care voința îi e neputinciosă, fiindcă sufletul e aproape mort, căci nu mai speră: *I do repent, ant yet I do dispair*[85] !

Ideea fundamentală ce străbate toate piesele având ca personaj central figura faustiană este eșecul marilor speranțe și idealuri umane, realizările dovedindu-se, în final, cu totul derizorii, dacă nu ridicole, iar iluzia perfectă. Și astfel, de-a lungul veacurilor, în ciuda transformărilor majore în esența și existența umanității, vechea credință medievală a deșertăciunii (*vanitas vanitatum, omnia vanitas*) se insinuează și se conservă cu încăpățânare, chiar dacă la o primă vedre scapă analizei. Acceptarea acesteia se face inconștient, Faust își reconsideră treptat idealul; dorința de a fi Dumnezeu e înlocuită de visul de a-l egala pe Lucifer care, la rândul său, se reduce la proporția modestă a dorinței de a fi un spirit, pentru a abandona orice dorință de supraomenesc atunci când moartea e aproape și a cere să primească înfățișarea inumană de animal, pentru a scăpa de pedeapsă[86]. Impulsiv, violent chiar, imoral, așa va fi reținută imaginea lui Faust de către operele moderne. El se afirmă și se precizează întotdeauna în relație cu sfătuitorul său: Salatin (*Miracle de Théophile*), Mefistofel (de la Marlowe încoace), conștiința umană *vs* răul încarnat. Mefistofel, învăluit în capă, confident și sfătuitor, *alter ego* inconștient, este supunerea oarbă a forțelor diabolice față de Faust. Omul în lupta sa cu răul, dorința și ezitările, alegerea decisivă ce conduce la pact formează consistența figurii lui Faust.

"Si Dieu et le diable tendent à s'effacer, il reste la situation qui impliquait le choix et le passage de l'un à l'autre. Ce sera souvent le choix

---

[85] Cf. Marlowe, *Doctor Faustus*, Edinbourgh, Oliver & Boyd, 1973, act V, scena I, v. 9.
[86] Cf. A. Dabczics, *op. cit.*, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

moral entre bien et mal, mais aussi le choix entre sens et non-sens, entendons, en général entre le sens communément admis et le jugement (ou le désespoir individuel), entre l'utilité commune et le projet égocentrique. Si l'on va un peu plus profond, choisir le mal, ce sera se choisir soi-même en refusant le monde et les autres - et constater que la liberté qui se prend pour fin et se refuse aux autres s'enchâine elle-même et se ruine"[87].

Pactul ce se încheie între Faust şi diavol, chiar luând forma unei renegări a divinității, şi implicit, a umanității, (alegând pe diavol, spiritul îşi ocupă locul printre demoni) exprimă, de fapt, o atitudine ale cărei origini se pierd în negurile secolelor: generație după generație, oamenii au trebuit să parieze, să aleagă o anume cale şi acest pariu este ilustrarea terestră, repetiție a pariului care a avut loc între Dumnezeu şi Demon la origini. Atâta timp cât omul rămâne el însuşi poate greşi pierzându-şi libertatea şi devenind sclavul răului, amestecul diavolilor în viața oamenilor fiind până în secolul al XVII-lea (!!) considerat firesc. În momentul în care pactul este înlocuit cu pariul, autorul (Goethe) acordă o valoare suplimentară libertății individului angajat în pact: el se poate elibera, parțial sau total (vezi Wedekind, Ficke, Mac Orlan, René Clair)[88] atunci când vrea. Acest optimism este caracteristic şi pentru *Le Miracle de Théophile*: libertatea umană este recucerită grație intervenției divine, miraculoase, sugerând faptul că partenerii sunt inegali: divinitatea a permis experiența pactului pentru a-şi afirma puterea față de forțele întunericului. Psihologia tentației şi a păcatului afirmă inevitabilitatea pedepsei şi lecția morală ce rezultă este

[87] *Ibidem*, p. 309: "Dacă Dumnezeu şi diavolul ca personaje au tendința de a trece pe planul doi, rămâne situația care implică alegerea şi trecerea de la unul la celălalt. Aceasta va însemna adesea alegerea morală între bine şi rău, dar şi alegerea între sens şi non-sens, adică, în general, între sensul îndeobşte admis şi judecată (sau disperare individuală), între utilitatea comună şi proiectul egocentric. Dacă mergem mai în profunzime, a alege răul, va însemna a se alege pe sine, refuzând lumea şi pe ceilalți - şi a constata că libertatea ce se constituie scop în sine şi se refuză celorlalți, se înlănțuie ca însăşi şi se ruinează".

[88] Cf. *Ibidem*, p. 393.

Scanned with OKEN Scanner

caracteristică mentalității medievale și aspirației sale pentru bine, lumină și frumos, în contextul tipic religios[89].

Temă generoasă și deosebit de atractivă prin posibilități (eul și alienarea lui, pariul, libertatea individuală), pactul cu diavolul a suscitat de-a lungul secolelor numeroase interpretări și adaptări: imitații, traduceri, reeditări, povestiri populare. În secolul al XVII-lea, este scrisă *Uimitorul vrăjitor* de Caldéron (1636), dramă barocă ce pune în scenă figura lui Ciprian din Antiohia și în care moartea aduce salvarea sufletului; în secolele XIX-XX, Faust (Goethe reflectă criza idealismului german, a cărei singură ieșire este catastrofa, într-un poem simbolic) inaugurează o suită de opere în această epocă romantică: *Manfred* (Byron), *Faust* (Lenau, 1840), *Tyll Eulenspiegel* (parodie, Fr. Radewell, 1840), *Faust* (traducere poetică de G. de Nerval), *Huit scènes de la vie de Faust* (transpunere muzicală de Berlioz), *La Damnation de Faust* (Berlioz), *Faust* (Gounod, 1859), un dialog Faust-Mefisto (Puşkin, 1826), *Peer Gynt* (Ibsen, 1866), *Portretul lui Dorian Gray* (O. Wilde, 1891), *Posedații* (1871) și *Frații Karamazov* (Dostoievski, 1880), *Cocoşul negru* (V. Eftimiu, 1913), *Marguerite de la Nuit* (Pierre Mac Orlan, 1926), *Faust* (Gunnar Beskov, 1936), *The Devil to pay* (Dorothy Leigh Sayers, 1939), *Maestrul și Margareta* (M. Bulgakov, 1966), *Mon Faust, Lust* (Paul Valéry), *Doktor Faustus* (Th. Mann, 1947). Mickiewicz în Polonia, Imre Madách în Ungaria etc.

Evoluția personajului este uluitoare, mai ales, în direcția reducerii rolului diavolului și a determinismului exterior. Cert, răul există, el însă nu mai este încarnare diabolică, este interior omului, este tentație; alegându-se pe sine, omul alege răul și deci pe diavol; refuzând pactul și

---

[89] "Si l'on cherche un lieu à la religion, il faut se référer à l'*Ancien Testament* qui présente la vie religieuse comme une *alliance* étroite entre Dieu et son peuple, (alliance qui prend parfois l'allure d'un vrai contrat), renouvelée à des occasions déterminées et qui exige que la fidelité de l'homme réponde à celle de Dieu. Dès Isaïe, cette idée de l'Alliance suggère que l'homme infidèle, qui s'en va adorer les idoles, conclut avec elles une espèce de contre-Alliance". *Ibidem*, p. 307-308.

Scanned with OKEN Scanner

recunoscând pe *celălalt* (*Autrui*) caută, dincolo de mască, cealală imagine a sa.

Ceea ce este comun tuturor figurilor moderne ale lui Faust este, pe de o parte nemărginirea ambiției și dorințelor, iar pe de altă parte disperarea și insatisfacția ca rezultat dând naștere sentimentului tragic[90].

În literatura română veche, ***tema zapisului cu Satana*** apare pentru prima dată într-un manuscris anonim de la începutul secolului XVII (1600-1625) *Legenda lui Adam și Eva* și a fost publicată în parte de Gaster, iar în diverse variante, după ținutul în care a fost culeasă de: T. Pamfile, *Povestea lumii de demult* (p. 95-98), Ion Pop Reteganul, *Poveşti din popor*, Sibiu, 1895, p. 194, E. Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român*, I, p. 17-18, S. F. Marian, *Legendele Maicii Domnului*, 1904, p. 4-6, P. Henry, *Bibliothèque de L'Institut Français des Hautes Etudes en Roumanie. Mélanges,* Bucureşti, 1927, p. 85-92[91].

Textul legendei este grec, datând din secolul XI și, prin traducere latină, s-a răspândit în întreaga Europă; versiuni se cunosc și în limbile etiopiană, siriacă, arabă, latină, armeană, coptă etc.

Legenda lui Adam şi Eva pune în scenă pe izgoniții din rai obligați să-şi cîştige pâinea cea de toate zilele muncind pământul cu dobitoacele dăruite de Dumnezeu; dar Satana, nemulțumit doar cu izgonirea lor din rai, îi cere lui Adam sufletele urmaşilor săi în schimbul îngăduinței de a ara pământul:

Atunce Satana au răspunsŭ
Şi cătră Adamŭ au zisŭ:
- Eu voĭu să ceru de la tine,
Fii ce să vorŭ naşte din tine,
Să fie mie de ascultare
Fiindu aice eu împărat mare.

[90] Cf. *Ibidem*, p. 285.
[91] Cf. Cartojan, *op. cit.*, cit., p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

.....
Însă dă-mi dară zapisu,
Fiindu de a ta mână scris,
Adam, răspunzându i-au zisu
- Eu nu ştiu să-ţi facu zapis.
Iara Satana răspunsă,
Şi lui Adamu aşe-i zisă:
- Vino încoace după mine,
Ca să te învăţu eu pre tine;
Şi au căutatu nişte lutu moale,
Ca olarii cându facu oale,
Şi, făcându o cărămidă
Netedă, fromosu tocmită,
Zisă lui Adamu să o ia
Să apese palma pre ia;
Deci Adamu palma lui pusă
Şi ca o pecete să scrisă[92].

Satana ascunde zapisul ca pe o comoară preţioasă în fundul Iordanului, unde rămâne până la botezul lui Cristos care, aşezându-se pe zapis, îl sfărâmă.

Textul grecesc (probabil, al lui Eutychianos) care a stat la baza misterului în versuri *Le Miracle de Théophile* s-a transmis şi în literatura veche sub forma uneia din minunile Maicii Domnului, a 26-a, mai precis, în care se vorbeşte de un călugăr care şi-a vândut sufletul diavolului - ca şi Faust - dar care, căindu-se, şi-a mântuit sufletul cu ajutorul Maicii Domnului care a silit pe diavol să-i restituie contractul[93].

Afirmaţia lui Dabezies că "povestea lui Faust este structurată de către o experienţă creştină şi occidentală a omului şi a libertăţii sale -

[92] Apud Cartojan, *op. cit.*, p. 74.
[93] *Idem*, II, p. 146-147.

Scanned with OKEN Scanner

responsabilitate personală, morală a păcatului şi a iertării - ceea ce explică faptul că a rămas întotdeauna în Orient un produs de import"[94] nu poate fi acceptată fără anumite precizări:

1) această temă pătrunde în literatura Occidentului pornind de la un text al antichității greceşti şi se *transformă,* sub influența "experienței creştine şi occidentale a omului şi a libertății sale";

2) figura originală a lui Faust, adică Théophile, este cea care experimentează păcatul şi grația divină ce operează ca urmare a căinței păcătosului;

3) numai în textele bazate pe figura originală, acesta e salvat.

În literatura română veche, această temă apare în prelucrările textului grecesc şi primele opere originale le datorăm lui Victor Eftimiu care în piesa *Cocoşul negru* încearcă să prezinte într-un decor fantastic şi fermecător pe voievodul Nenoroc, cel "vândut Satanei" (într-un moment de disperare când îl amenința moartea. De atunci i-a urmat fidel îndemnul:

Fă-ți chip cioplit, căci piatra privește în viitor,
Căci piatra-i nemurirea când totu-i muritor !...
Ne trebuie un idol la toți, căci orișicine,
Din noi își face chipul la care să se-nchine ! [95]);

solitar, veşnic neliniştit, el încearcă zadarnic să scape de robia în care a căzut, continuând să ucidă şi să provoace răul cu orice mijloace (îndeamnă pe țărani la răscoală). Dracul e nemulțumit totuşi şi-i cere să se spânzure. Nenoroc se trezeşte în iad şi nu-şi va găsi liniştea decât atunci când refuzându-i-se mireasa fratelui său, se aruncă de pe o stâncă în mare.

Personajul este doar parțial un Faust: ca şi acesta, el şi-a vândut sufletul diavolului pentru o lume în care domină puterea dată de ban (elogiul aurului), voluptatea stârnită de plăceri lascive şi lipsite de orice demnitate morală. Nenoroc însă e un solitar, iar alegerea pe care a făcut-o

---

[94] *Op. cit.*, p. 324.

[95] V. Eftimiu, *Cocoşul negru*, Bucureşti, E. P. L., 1966, p. 236-237.

Scanned with OKEN Scanner

între bine și rău nu a fost deliberată ci condiționată de circumstanțe capitale. El își urmează destinul trasat, liniar, motiv pentru care cititorul sau spectatorul își manifestă simpatia pentru "*platitudinea lui Voie-Bună*" și consideră "*odioasă anxietatea lui Nenoroc*"[96].

Reluând tema în 1957, V. Eftimiu reprezintă *Doctorul Faust*, vrăjitor, într-un context care refuză cronologia și aduce în scenă pe Dante și da Vinci. Datele tradiționale ale legendei sunt bulversate; Mefisto e un demon cuminte și pocăit, venit să-și facă educația la lumina înțelepciunii lui Faust-da Vinci, dar va sfârși prin a se ridica împotriva lui. Figura unui Faust, constant superior diavolului este o consecință a mitizării lui: ca și Prometeu, Faust capătă un loc în galeria supraoamenilor. Un ecou palid al temei pactului cu diavolul e *Faust în secolul XX*, filmul, din 1963, al lui Ion Popescu-Gopo.

[96] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*. Compendiu, București, E. P. L., 1968, p. 280.

Scanned with OKEN Scanner

TESTAMENTUL

Evul Mediu a fost bântuit de teama de moarte (manifestată sub cele mai diferite forme: foame, războaie, epidemii). Prezența morții în viața de toate zilele își are, poate, cea mai tulburătoare reprezentare în existența faimosului *Cimetière des Innocents*, osuar sinistru și indecent în inima Parisului, loc de întâlniri și promenade pentru îndrăgostiți, cinic *memento mori* și îndemn de căutare a plăcerilor unei scurte existențe.

Ultima dorință și testamentul constituie, firesc, puncte necesare și frecvente în viața omului medieval, îngrijorat de apropierea clipei morții, la fel de ignorant de ceea ce îl așteaptă după moarte precum și de ceea ce va rămâne după el. Surprinzătoare este însă ocazia pe care a văzut-o și de care a profitat acest poet de geniu care a fost Villon, transformând testamentul, act judiciar și privat, într-o temă literară atât de gustată de contemporani încât secolul XV va cunoaște proliferarea ei în întreaga literatură europeană. Încă din secolul XIII se răspândește în literatură, prin intermediul *fabliaux*-urilor, tema testamentului, într-o primă încercare de adaptare a acestui eveniment serios din viața omului la parodierea și satirizarea preoțimii. Fabliau-ul *Le Testament de l'âne*, este redat în versuri, sub același titlu, de Rutebeuf (poet considerat de mulți critici literari ca un precursor al lui Villon, datorită aceleiași existențe zbuciumate, înfruntate cu același surâs pe buze și satiră în scrieri, și mai ales datorită afinității tematice) care povestește despre un bogat preot de țară ce și-a înmormântat măgarul, vrednic slujitor, în cimitir. Chemat în fața episcopului să dea socoteală despre această faptă ieșită din comun, preotul se descurcă minunat, invocând bunul gând de pe urmă al măgarului care a lăsat episcopului, prin testament, o sumă de bani. Preotul este găsit nevinovat și măgarul poate rămâne creștin:

Li asnes remest chrestiens,
A tant la rime vous en lais,

Scanned with OKEN Scanner

Qu'il paiat bien et bel son lais.[97]

O altă sursă de inspirație o constituie culegerea italianului Poggio-Bracciolini. Povestirea intitulată *Canis testamentum* îl va inspira mai mult ca sigur pe autorul culegerii *Les cent Nouvelles nouvelles* (sfârșitul secolului XV) care prezintă, în nuvela XCVI, isteţimea unui preot. Fiind acuzat de judecătorul ecleziastic că și-a îngropat creștinește câinele mort, acesta iese din încurcătură oferind judecătorului cincizeci de scuzi de aur lăsați de câine prin testament.

Este de remarcat însă că aici testamentul, deşi temă centrală, nu există, ci este doar invocat ca un mijloc de a ieşi din încurcătură. François Villon va prelucra această temă într-un mod original.

Succesul acestei teme literare este conferit, mai ales de forma fixă pe care o are testamentul (cu multiple variații de stil, conținut sau intenție) și de dichotomia conținutului (pe de o parte considerații lumești, pe de alta gânduri referitoare la viața de apoi). Testamentul "serios" nu a avut succes. Parodia testamentară s-a impus însă, ancorată în realitatea cotidiană, printre personajele mal famate sau de o tristă celebritate ale urbei, amintind de hoții ridicați în furci și de plăcerile cu dărnicie împărțite de vreo *grosse Margot*. Satira și atacul direct s-au unit în parodie și au ridicat testamentul la rang de gen literar, unul din cele mai vechi testamente burlești aparținând lui E. Deschamps (pe la 1380).

Lumea prezentată de Villon, în *Lais*[98] și *Testament*, e o lume citadină. Îl vedem pe Villon ieşind pe furiş la lăsatul serii, în căutarea

---

[97] Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, Paris, Picard, 1959-1960, t. II, p. 304: "Măgarul rămâne creștin, totuși versul vă mai spune că și-a plătit cu vârf și îndesat darul".

[98] *Si me souvient bien, Dieu mercis,*
Que je feis a mon partement
Certains laiz, l'an cinquante six,
Qu'aucuns, sans mon consentement,
Voulurent nommer «Testament»;
(Villon, în *Poètes et Romanciers*, *op. cit.*, p. 1167:)

Scanned with OKEN Scanner

tovarăşilor dubioşi şi zgomotoşi în tavernele *Mule*, *Pomme de Pin* sau *Trou Perrete*, continuând cu ei turul plin de veselie la *Barillet* sau *Trumillières* ori, când punga sună a gol, astâmpărându-şi setea la fântânile Popin sau Maubué, construind la adăpostul nopţii planuri nebuneşti (mutarea faimoasei Pet au Diable, piatră preistorică şi cauza unui război în miniatură) sau sinistre (furtul de la Collège de Navarre ce-l face să fugă din Paris şi să scrie, crezând că i-a sunat ceasul de pe urmă, *Le Lais*). Nu e greu să ne imaginăm chefurile lui printre aceşti aventurieri palizi de nesomn şi excese, hrană a spânzurătorilor, unde au sfârşit prin a poposi, de altfel, (Casin Cholet, Jean Le Loup, Colin des Cayeux, Regnier de Montigny), femei uşoare în braţele cărora poposea după o plimbare prin cimittirul Sfinţilor Inocenţi, evitând *Le Châtelet*, căutând străduţele noroioase şi pline de primejdii pentru paşnicul trecător, unde bătăile se aprind din nimic şi unde moartea vine aşa de uşor (ca pentru preotul Sermoise, ucis de Villon) pentru a intra, tot pe furiş, ca să nu-l simtă meşterul Guillaume Villon, în cămăruţa îngheţată, încălzită doar de sunetul clopotului Sorbonei, îndemnând la rugăciunea de dimineaţă.

Versatil şi leneş, Villon nu se simte în largul lui decât printre studenţi, soldaţi, temniceri, sergenţi, servante pe care îi prinde în conul de lumină al Testamentului, făcându-ne să-i înţelegem regretele târzii şi căinţa:

Hé ! Dieu, se j'eusse estudié
Ou temps de ma jeunesse folle
Et a bonnes meurs dedié,
J'eusse maison et couche molle.
Mais quoi ? Je fuyoie l'escolle
Comme fait le mauvais enfant.

Mi-aduc, har Doamne ! -aminte-adese,
C-am fapt, când du să plec odată
Lăsată zic, leat cin'zăşese,
Cui, fără voia-mi, unii,-ndată,
Voiră-a-i spune «Adiată». (În *Opurile maistrului Françoys Villon* (trad. R. Vulpescu), Bucureşti, Editura Tineretului, 958, p. 80.)

Scanned with OKEN Scanner

En escripvant ceste parolle
A peu que le cuer ne me fent[99].

Ne descrie cu sinceritate și naivitate idealul său terestru: o viață comodă, un așternut moale, într-o cameră bine încălzită, o femeie frumoasă și nobilă, mâncare și băutură, adică exact ceea ce nu poate avea el, atât de slab și înghețat în brațele dubioasei Margot.

Testamentul, prin intermediul donațiilor, devine un pretext pentru regrete, remușcări, confesiuni. Sărăcia și nevoia l-au pus pe drumul relelor (*faim/fait/saillir le loup du bois*) - (*foamea îl scoate pe lup din pădure*) și se vede, între toți, cel mai nevrednic, și, veșnic client al foamei, frigului, torturii, josnicelor plăceri, seamănă în suflet panica pe care-o simțea la gândurile chinurilor morții:

La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre.[100]

Gândul vanității existenței îi inspiră una din cele mai minunate balade, *Ballade des Dames du temps jadis*, și reneagă iubirea. Slăbit și pocăit, el lasă prin testament mamei sale *La Ballade pour prier Nostre Dame*, adică ceea ce are mai bun, poezia sa (își lăsase sufletul Trinității și

---

[99] *Ibidem*, p. 1151:
Vai, dac-aș fi-nvățat, Părinte,
În tinerețea mea zurbavă,
Și pilde bune-mi sta nainte,
Aveam culcuș mai de ispravă
Dar ce ? trecui fără zăbavă
Prin școală, tot trăgând la fit...
Scriind cea mai de sus voroavă,
De jale duhul mi-i zdrobit. (*Ibidem*, p. 53.)

[100] *Ibidem*, p. 1155:
Cutremurat de-al morții frig,
Se umflă gâtu-i, aer cere,
Se-ndoaie nasul lui cârlig,
Îi seacă vâna, carnea-i piere. (*Ibidem*, p. 58)

Scanned with OKEN Scanner

Maicii Domnului, iar corpul *à nostre grant mere la terre*). Surprinzător, Villon nu exaltă în această baladă pe Fecioara Maria, ci-şi invocă mama cu o infinită tandreţe, împrumutând limbajul ei pentru a ne-o arăta nevoiaşă şi bătrână, îngenunchiată în faţa vitraliilor parohiei care-i promiteau harfe şi cântece cereşti; dar o şi speriau, în simplitatea-i candidă, cu păcătoşii fierbând în cazane. Ea preia cu bucurie asupra ei păcatele fiului rătăcit, cerând preasfintei iertare în numele lui[101].

Fidel mobilităţii sale spirituale şi sentimentale, el alungă cu un hohot de râs momentul solemn şi găseşte surprinzătoare culori pentru a face portretul răposatului şi prea-bunului *maistre Jehan Cotart* cu gâtlejul veşnic în foc şi cana în mână. Villon face apel la toţi băutorii Vechiului şi Noului Testament pentru a-i deschide acestuia porţile paradisului.

În lumea lui Villon, dreptatea e dată numai de moarte; deşi egalizatoare, aceasta înspăimântă, fiind Necunoscutul. În faţa ei, Villon e umil, resemnat şi pocăit, dar cu ultimele-i resurse o bravează totuşi:

Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
A luy n'ayons que faire ne que souldre

pentru a-şi exprima apoi, din nou, neliniştea şi nesiguranţa:

Hommes, icy n'a point de mocquerie;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absoudre ![102]

Acest *Epitaf* (*Ballade des Pendus*) ne este transmis din lumea de dincolo: Villon este mort (*Nous sommes mors*), această voce tremurată şi murmurată ce ne numeşte *fraţi*, asociindu-ne, într-un elan pe care nu-l putem blama, păcătoşilor atârnaţi în ştreang

(*Se frères vous clamons pas n'en devez*

---

[101] *Ibidem*, p. 1171.

[102] *Ibidem*, p. 1221:

Ne mântuie de-a Iadurilor focuri,
Pre ele, nimeni nu-i din noi, să jure. (*Ibidem*, p. 140).
Nu Ne zvârliţi voi, semeni, cu batjocuri,
Ci îl rugaţi pre Domnul să se-ndure. (*Ibidem.*)

Scanned with OKEN Scanner

Avoir desdaings, quoy que fusmes occis
Par justice,[103])

această voce repetă fără încetare, în ritmul în care se balansează scheletele, un *memento mori*:

Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pieça devorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie,
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre.[104]

În momentul fără întoarcere al existenței sale, Villon e apăsat mai cu seamă de gândul ruinei sufletului și nu de cel al ruinei corpului care se întoarce în țarâna din care a venit (*De terre vint, en terre tourne*) și are nevoie de mila semenilor săi, garanție a milei divine, pentru a-și potoli neliniștile.

Testamentul este o enigmă, deși personajele sunt istoricește reperabile, dar o enigmă satirică. El nu lasă cu limbă de moarte decât nimicuri, iar de priveşti dincolo de speranțe, chiar nimic. Nevoiaș, ce era să lase ? Și celor pe care-i urăște (ca odiosul său călău Thibaud d'Aussigny) le întoarce ceea ce i-au dat: nimic, uitând să mai geamă sau să plângă, pentru a-și bate joc de ei, a-i sfâșia în imagini încifrate, în simboluri și aluzii: fantasmele astfel exorcizate permit eliberarea eului său profund satiric, batjocoritor chiar, viu. Lui Jean Cornu îi lasă "*o casă ruinată care nu-i aparține. Lui Denis Hesselin, paisprezece butoaie de vin, pe care n-o să i le*

---

[103] *Ibidem*:
Și frați de vă chemăm, din voi, niaine
Să nu hulească apriga-ne moarte
Prin drept județ. (*Ibidem*, p. 139.)

[104] *Ibidem*, p. 1170:
Dar carnea ce-mbuibatu-s-au hulpavă
De mult e putregai și prav și pleavă...
Ni-s pulberi osemintele și zgure.
Nu râdeți de osânda-ne grozavă,
Ci îl rugați pre Domnul să se-ndure. (*Ibidem*, p. 139.)

Scanned with OKEN Scanner

dea pe credit Turgis. Lui Jacques Raguier, ***Le Grand Godet*** *de pe cheiul Grève unde a fost client, etc....*"[105]

Atacul îndreptat împotriva celor ce au avut un rol nefast în viața lui (Cotart și Laurens, François de la Vacquerie, Michault du Four) sau a derbedeilor cu care nu vrea să fie asociat (C. Cholet, Jean Le Loup, Pernet de La Barre) e însoțit de enumerarea circumstanțelor ce-i atenuează propria responsabilitate (nenorocul de a da peste Thibaud, în loc de Alexandru, sărăcia, neștiința tinereții, dragostea) pe care o aruncă asupra altora (episcopul de Orléans, familia, Catherine, tovarășii, dușmanii) în dorința supremă de a se justifica, omițând alte afaceri scandaloase (uciderea lui Sermoise, furtul de la Collège de Navarre), recunoscându-și unele păcate ale tinereții, pentru a-și ilustra căința și a sugera mila, plin de bunăvoință și umilință, fiu iubitor, creștin mizericordios, despuindu-se de tot ce (n-)are și refuzându-și dreptul de a judeca pe alții[106].

Testamentul devine ironic, negativ, mai ales în partea a doua, cea care cuprinde donațiile ce pun în scenă un șir de figuri grotești de carnaval: Y. Marchant cu o sabie în mână; J. Cornu, dăruit cu o pereche de coarne iar Beaubignon cu o frumusețe de cocoașă; Saint-Amant și soția călare pe un cal alb și o catârcă, identificându-se cu un măgar roșu și o iapă; Denis Hesselin rostogolindu-și butoaiele cu vin; Jacques Raguier, beat, arătându-și picioarele scrofuloase; Merbeuf și Louviers, unul *placid bovin*, celălalt *lup agresiv*; polițiștii D. Richer și J. Vallette cu funia de gât; Jean Riou, acoperit de o căpățână și blană de lup etc.[107]

În această lume în veșnică osmoză, unde devine din ce în ce mai greu să distingi prietenii de dușmani, ipocriți sau egoiști, iubirea de jocul

---

[105] J. Dufournet, *Recherches sur le Testament de François Villon*, Paris, SEDES, 1971, t. I, p. 47-48.

[106] *Ibidem*, p. 60-68.

[107] Cf. *Idem*, *Nouvelles recherches sur Villon*, *op. cit.*, p. 12-13.

Scanned with OKEN Scanner

erotic sau înșelăciune, aparența de realitate, este mai ales greu să te regăsești și să te redefinești pe fondul incertitudinii universale.

Introducerea animalelor ne permite să sesizăm mai bine imaginarul poetului în care nimic nu e imposibil și unde totul își poate schimba forma, locul sau importanța. Apropiindu-l pe om de animal (identificându-l chiar uneori), Villon realizează proiectarea, pe fondul imaginarului colectiv, a acestor imagini încărcate de simbolistica lor inițială și perenă, permițând "*dezumanizarea discursului poetic*" (Dufournet), și descrierea unei lumi concrete, abjecte.

Portretele personajelor, reluate (*Lais*) sau noi (*Testament*), se îmbogățesc cu trăsături suprinzătoare, grație jocurilor simbolice care însoțesc numele (adeseori modificat în acest scop) și, mai ales, donațiilor legatarului în care antifraza e sistematic folosită. Termenii juridici sunt majoritatea așezați la rimă pentru a da un aspect cât mai serios donațiilor și cu cât darurile sunt mai fără valoare, cu atât aparențele sunt mai rele, rezultatul fiind o artă sublimă, matură care dă la iveală obsesiile poetului[108], ilustrate, mai ales, de piesele pe care le inserează în *Testament*. Pentru Villon, trecutul atârnă greu în balanță, prezentul însă e cel care contează, viitorul nefiind decât o funcție a acestora: prelungire, repetare sau proiecție.

Liniile tematice asigură coerența ansamblului: viață, bucurie, trăirea plăcerilor, dragoste, groapă, închisoare, moarte, fiecare din aceste "*virtualități asociative*" (Zumthor) trimițând aproape sinonimic la cealaltă și re-creând prin juxtapunere (și nu prin compunere) o întreagă existență.

Toți poeții secolului XV au fost sensibili la creația originală a lui Villon și literatura - de la poezie la piesele de teatru (monologuri, dialoguri, *sotties*, farse) - a fost invadată de *testamente*, având o mai mare sau mai mică consistență.

---

[108] Astfel, obsesia morții și spectrul spânzurătorii sunt mult mai frecvente în baladele inserate decât în *Testament*. Cf. *Ibidem*, p. 217-219.

Scanned with OKEN Scanner

Pierre de Nesson, își intitulează rugăciunea adresată Maicii Domnului *Testament de Pierre Nesson*. Invocând-o pe Fecioara Maria, vorbind despre suferințele lui Iisus, pe care nu se dă în lături de a-l critica pentru că permite nedreptatea (*Il donne au fol, il tolle au sage...*) sau pentru că-i sunt nepătrunse căile:

Et nul ne peult savoir qu'il pense:
Une fois il dit, tout est mien;
L'autrefois il dit qu'il n'a rien[109]

Pierre de Nesson se oferă, pe sine și familia lui, Mariei:

Je vous donne mon corps & m'ame
Sy fait pareillement ma femme
Et vous fesans foy & homage
De tout nostre petit menage,
En vous promettant feaulté,
Service, foy & leaulté[110].

Se cere, în schimb, sprijin moral și material:

Seulement nos necessités
Pour passer ceste povre vie,[111]

---

[109] Cf. *Dance aux aveugles*, în *Pierre de Nesson et ses oeuvres*, Paris, Jcanbin, 1925, p. 169-184:

El dă nebunului, el ia înțeleptului...;
Și nimeni nu poate ști ce gândește:
O dată spune, totul e al meu;
Altă dată spune că nu are nimic.

[110] *Ibidem*:

Îți dăruiesc corpul și sufletul meu,
Și la fel face soția mea
Mărturisindu-ți credința și omagiul
întregului nostru cămin modest,
Promițându-ți fidelitate,
Închinare, credință și lealitate.

[111] *Ibidem*:

Doar necesarul
Pentru a trece prin această biată viață.

Scanned with OKEN Scanner

iar după moarte, viață veșnică și iertarea păcatelor.

Ultima dorință, în eventualitatea morții, exprimată în *Testament de Pierre Nesson* este departe de parodie, sentimentele religioase, sincere și naive, sunt exprimate cu delicatețe și dăruire; textul trebuie reținut ca o ilustrare a temei testamentului serios (nu parodic).

În linia tematică trasată de Villon se înscrie însă *un grand rhétoriqueur* celebru, Jean Molinet (1435 - 1507) care (*Le Testament de la Guerre*[112]) schițează cortegiul nefericirii și distrugerilor pe care războiul le răspândește pe pământul patriei. *La Guerre* (războiul) a devenit un personaj chinuit de remușcarea de a nu-și fi satisfăcut pe deplin adepții și care, înainte de a muri, își face testamentul:

La guerre suis en train de mort...
Et pour cause que je n'ay pas
Satisfaict aux miens plainement,
Il me fault, avant mon trespas,
Faire mon petit testament.

Primul gând se îndreaptă spre Dumnezeu căruia-i lasă sufletul; însă cel mai înțelept (rege sau papă) să-l ia, să nu ajungă pe mâna dușmanilor dornici să învețe relele cele mai cumplite. Regilor, prinților și ducilor, care i-au hrănit corpul, le lasă toate bunurile ce nu s-au pierdut: prosperitate, laude, triumf, victorie, dar perverșilor tirani, ce-i asupresc cu rea intenție pe lucrători le lasă rușine, nefericire, boli, certuri, discordii și împuținare a bunurilor, membrelor și corpului.

Bisericilor le dăruiește prin testament clopotnițe dărâmate, poduri fără grâu, pivnițe fără vin, cuptoare fără pâine, lipsă de ofrande, prelați și călugări josnici:

(*Prélatz honteux, moisnes crottés*)

năpastă în vite și provizii, iar, încununare a darurilor, un bir mărit:

---

[112] În *Anthologie poétique française. Moyen Âge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. 2, p. 336-337.

sur leurs dos une grande taille.

Testatarul își continuă în același stil ironic donațiile, antifraza relatând calamitățile pe care războiul le răspândește în aproape toate clasele sociale și de pe urma cărora câștigă doar nobilii; se sugerează necesitatea păcii prin însăși ideea *morții* războiului. Orașelor încărcate de impozite și rechiziții le lasă turnuri descoperite, ziduri dărâmate și burghezi înspăimântați; câmpiilor, castele dărâmate, ferme arse, pământuri necultivate, țărani speriați, păstori bătuți și îngroziți, comercianți mutilați și corbi țipându-și foamea peste spânzurători. Soldaților le lasă fetele de cea mai joasă speță pentru a le ușura buzunarele[113]. Hangiilor care au cazat trupele le lasă cuferele cu aur prădate, mobilele distruse, o pungă cu rugăciuni și câteva servitoare însărcinate; pajilor, păduchi graşi cu miile, valeților foame în măruntaie, lacheilor febră nestinsă, mărșăluitorilor picioare slabe și hoților pumni și urechi țintuite la stâlpul infamiei. Nu sunt uitați nici călăul, nici vivandierele *joieuses fillettes*.

Ca și Villon, Molinet își ia rolul în serios, organizându-și donațiile în ordine testamentară, nefiindu-i teamă de eventuala monotonie; (fiecare strofă fiind introdusă prin *Je laisse à* (*au, aux, à ceux*)) evitată prin varietatea legatarilor și, mai ales, a donațiilor, susținută de un vocabular deosebit de bogat și direct într-o înșiruire apocaliptică de neuitat și care are drept efect o ironie usturătoare cu accente de satiră socială.

Un alt poet al secolului XV, Jehan Régnier, revenind dintr-o misiune, e făcut prizonier și închis la Beauvais unde riscă să-și piardă viața. Impresiile din captivitate au inspirat *Testamentul unui prizonier*, pitoresc, deși nu de o deosebită valoare. Exprimându-și credința și dăruindu-și sufletul tuturor sfinților și sfintelor, el vrea să-i fie plătite toate datoriile, iar peste sicriu un lințoliu alb (dublu simbolism: în mormânt se întoarce gol, dar plin de durere și umilință). Verdeața și menestrelii îl vor însoți cu veselie, moartea nu e reversibilă, la ce bun atunci plânsul ? Purtat de patru

[113] *Ibidem*: *Du deable vient, au deable va.*

Scanned with OKEN Scanner

muncitori, se va mulțumi cu o liturghie. Își compune un epitaf și declară totul deșertăciune: *Sic transit gloria mundi*[114].

Faptul că ultimele momente din viață - și, mai ales, redactarea testamentului - au fost transpuse în piese reprezentate în fața publicului, în scene și situații comice, nu trebuie să ne scandalizeze, nici să ne uimească: teama de moarte, obsesia momentului definitiv care a dominat tot Evul Mediu se cerea exorcizată, minimalizând-o, ridiculizând-o, opunându-i un epicureism sănătos (ca în *Testament de Pathelin*).

Culegerea Montaiglon-Rothschild cuprinde cinci piese (între 1488 și începutul secolului XVI) care au drept temă testamentul: *Le Grand Testament de Taste-Vin Roy des pions, Le Testament feu Ruby de Turcquie, maigre marchant, contrefaisant sotie, Le testament de hault et notable homme nommé Ragot, Le Testament et Epitaphe de Maistre François Levrault, sergent royal en la sénéchaussée de Guyenne* și *Le Testament de Jenin de Lesche qui s'en va au mont Saint-Michel*[115].

De o întindere sensibil egală (între 91 și 150 versuri) - cu excepția *Testamentului lui Fr. Levrault* (peste 330 versuri), dar cu o metrică distinctă, aceste compoziții se disting mai ales prin caracterul mai mult sau mai puțin dramatic al ansamblului; însă, în toate, testamentul propriu-zis integrat farsei este la persoana întâi, destinat fără urmă de îndoială recitării în fața unui public:

Ce nonobstant, pour venir à mes fins,
Devant le peuple qui est icy present,
Tous, cordeliers, carmes et Augustins,
Gueux de Lubie, cagnardiers, gonfarins

---

[114] Cf. *Testament d'un prisonnier*, în *Anthologie poétique française*, *op. cit.*, t.2, p. 201-205.

[115] *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles*, Paris, Jannet, 1865-1878, t. III, p. 77-83; t. XIII, p. 1-9; t. V, p. 147-154; t. X, p. 128-145; t. X, p. 372-377. Cf. De asemenea, J.-Cl. Aubailly, *Le théâtre médiéval, profane et comique*, Paris, Larousse, 1975 și J. Dufournet, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Soyez tesmoings de mon grand testament.
(*Testament de Ragot*)[116]

Structura pieselor este în liniile esențiale aceeași (deosebirile sau variațiile lăsând să se vadă mai bine parodia realității): testamentul debutează prin prezentarea în fața publicului a testatorului și a motivelor pentru care își face testamentul; se recită apoi testamentul cuprinzând ultimele dorințe și donațiile, în formule împrumutate jurisprudenței testamentare și se încheie cu o îmbiere la rugăciuni sau cu un rămas bun. Desigur, partea cea mai importantă (și deci cea mai întinsă) o constituie testamentul propriu-zis.

Intenția parodică este vizibilă de la debutul piesei, când semnul crucii se face în numele butelcii, cănii și paharului, atribute esențiale pentru *Taste-Vin*

Au nom du pot, ou nom de verre,
Ou nom de la grosse bouteille
A qui, comme bien povez croire,
J'ay maintes fois tiré l'aureille...[117]

sau ia un ton serios în enumerarea defectelor viitorului defunct

Jehan Ragot, noble gueux en mon temps
Attaint de mal et peu garni de sens...[118]

---

[116] Deosebit de importantă, pentru acest punct al capitolului, lucrarea lui J.-Cl. Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Champion, 1976, p. 94-101:

Și pe dată, pentru a-mi împlini voia
În fața publicului ce aci este prezent,
Toți, cordelieri, carmeliți și augustini,
Vagabonzi de fantezie, oameni de nimic, zurbagii
Fiți martori mărețului meu testament.

[117] Montaiglon-Rothschild, *op. cit.*, t. III, p. 77-83:

În numele cănii, în numele paharului, în numele pîntecoasei butelcuțe,
Cărora, cum bine puteți crede,
Adesea m-am rugat.

[118] *Ibidem*, t. V, p. 147-154:

Jehan Ragot, nobil golan pe vremea mea
Atins de rău și puțin dăruit cu înțelepciune...

Scanned with OKEN Scanner

totul în maniera lui Villon dar dând semne vizibile de căutare dramatică, de încercare de reînnoire a subiectului (testatorul nu mai zace şi mimul are la dispoziție un întreg arsenal de resurse pentru a crea efectul comic şi dramatic căutat).

Testamentul propriu-zis debutează prin examinarea ultimelor dorințe în ce privește locul de îngropăciune, relevând aceeaşi intenție parodică prin antifrază: Jenin de Lesche, inocent în spirit, se vrea dus la *Sainct Innocent*, Taste-Vin se vrea îngropat lângă frumoasa lui tavernă (*auprès de taverne la belle*), pe când Jehan Ragot, capul derbedeilor, vrea să i se ridice o statuie în jurul căreia să se joace *miracolele* scrise de el. Detaliiile unei înmormântări tradiționale, la care se opune punct cu punct, nu sunt redate decât de Jenin de Lesche.

Imitația lui Villon apare evidentă şi în tematică şi în manieră, când se înşiruie donațiile acordate unor oameni bine cunoscuți în urbe, cărora li se scot în evidență defecte sau pe care autorul vrea să se răzbune; se adaugă, la acestea, intenția de critică socială în atacul îndreptat împotriva unor grupuri sociale: clerici, cerşetori, derbedei, prostituate, oameni ai legii, sergenți. Savoarea comică este accentuată de faptul că testatorul este un om de nimic, neavând de lăsat posterității altceva în afara propriului corp, a zdrențelor sau a unor obiecte rizibile şi fără valoare. Ragot îşi lasă corpul călugărilor Augustini, pentru a fi pus "*în relicvariu*", creierul, pe scările Sfintei Capele, cele patru căni vechi, două pahare sparte, vechile procese cu cheltuieli cu tot, moştenitorilor şi rudelor sale, păduchii doctorilor, iar binecuvântarea sa este atât de valoroasă tuturor celor ce binevoiesc să-i asculte testamentul. Taste-Vin donează vagabonzilor haina lui nou-nouță pe care n-a purtat-o decât nouă ani, o bâtă groasă celor cu neveste vorbărețe, o pungă cu ceapă şi usturoi îndrăgostiților de băutură, cărțile şi zarurile trişorilor din oraş, coarnele şi pălăria târfelor din bordel, iar sticlele şi cănile copiilor săi mai mari; Ruby de Turcquie lasă eleganților orașului toate aşternuturile murdare şi pantalonii "*nu prea curați*", mantaua, cana, boneta,

Scanned with OKEN Scanner

pelerinilor revenind de la Roma, donează cu mărinimie cabaretele celebre ale oraşului executorilor testamentari, iar doamnei sale din Auvergne îi lasă distracţia, plăcerea şi faima lui. Şi nimicul, inexistentul poate fi lăsat, cu mai largă inimă chiar decât restul, dărnicia lui Taste-Vin donând cerşetorilor punga-i goală, Ragot eleganţilor, împrumuturi de făcut, iar Ruby datoriile făcute în timpul vieţii, nu este egalată decât de bunele sentimente ce apar rareori sau de spiritul vindicativ (F. Levrault doreşte duşmanului său, o viaţă mizerabilă, Ragot îşi lasă păduchii doctorilor şi Iacobinilor). Totul este luat în râs, sugerând scene zilnice, precum donaţia pe care Taste-Vin o face iubitorilor de băutură (usturoi, ceapă şi carne sărată) sau soţilor cu neveste rele de gură (bastonul lui gros), recurgând uneori la obscenitate:

Apres a vous, mon conseiller
Messire Jehan, sans trouffe ou sornette
Je vous laisse pour faire oreiller
Les deux fesses de Guillemette
Ma femme... (*Testament de Pathelin*)[119]

Imitarea lui Villon până la plagiat (vezi strofele CXXXI, CXXXVIII, CLIII, CLX) are loc şi în expresii, însă trebuie remarcat (cum o face Aubailly) că sunt alese cele material sensibile, glumele cele mai uşoare sau tradiţionale care nu sunt susceptibile de multiple interpretări: reprezentarea dispune de mult mai puţin timp pentru a parcurge drumul de la ureche la spirit, decât lectura; pe de altă parte, publicul prezent la reprezentări, masa orăşenilor, este infinit mai puţin subtilă decât spiritele fine de literaţi ce pot gusta lectura *Testamentului* lui Villon.

---

[119] În *Farces du Moyen Âge*, Paris, Lanorc, 1942, p. 81:
Apoi dumitale al meu sfătuitor,
Jupâne Jehan, fără glumă sau batjocură
Îţi las, să-ţi faci din ele pernă
Cele două buci ale Guillemette-ei
Nevastă-mea...

Scanned with OKEN Scanner

Piesele se încheie cu un rămas bun în care tristețea nu poate ascunde accentele comice: Taste-Vin îl adresează soiurilor de vin, Ruby cere tuturor să-şi amintească de el, Ragot se şi vede sanctificat şi împarte binecuvântări şi iertăciuni celor ce i-au ascultat testamentul.

Secolul XVI va cunoaşte alte reprezentări identice, *Le Testament de Carmentrant*, atribuit lui Jehan d'Abundance (scris pe la 1540) şi care ilustrează bătălia dintre Carmentrant şi Caresme, bătălia alegorică între lăcomie şi post, cel din urmă ieşind victorios şi obligând pe Carmentrant să fugă din oraş. Rămasul bun pe care şi-l ia ultimul surprinde mai ales printr-un plagiat din *Testament de Pathelin*, după cât cunoaştem nesemnalat şi care atestă, aşadar, răspândirea temei:

Adieu les Enfans - sans - soulcy,
Adieu a tous bons gaudisseurs,
Je vous laisse les roustisseurs
Et bonnes tavernes aussi.[120]

şi

Apres (a) tous (bons) gaudisseurs
Bas percez, gallans sans soucy,
Je leur laisse les rostisseurs
Les bonnes tavernes aussi.[121]

---

[120] *Testament de Carmentrant*, in *Deux Jeux du Carnaval de la fin du moyen âge*, Paris-Genève, Droz, 1978.

Adio, voi, Copii-fără-de griji,
Adio vouă, buni farsori,
Vă las frigările
Şi bunele taverne de asemenea.

[121] *Testament de Pathelin*, *op. cit.*, p. 80:

Apoi, tuturor (bunilor) farsori
Ciorapi găuriți, galanți fără de griji
Le las frigăruile
Şi bunele taverne de asemenea.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiția va continua și în secolele următoare și vom aminti doar *Le Testament de Lucifer* de Gringoire (1521), *Le Testament cynique*, în *Le Singe* al lui La Fontaine (1675) și *Contes en vers* de Félix Nogaret (1810).

Tema, centrală în Evul Mediu occidental[122], e slab reprezentată în literatura română. Singurele trimiteri ce s-ar putea face sunt poezii meditativ romantice, exprimând reîntoarcera în sânul naturii căreia poetul îi aparține:

Face-m-aș o frunză-n vânt,
Pân' la ea s-ajung să-i cânt
Doina mea, doină de dor
Și în brațele-i să mor.

Și să mă-ngroape-n zăvoi,
Sub velnița cea de foi,
Nimeni a nu mă jeli
Decât apele de Jii

spune N. Burlănescu-Alin (1869-1912). E cunoscut, de asemenea, celebrul *testament* eminescian din *Mai am un singur dor*.

Ideea de testament este împrumutată și de Perpessicius[123] și de Tudor Arghezi, tratată însă antropologic, la modul filosofic: succesiunea generațiilor nu face decât să scoată în evidență permanența spiritului și a creației:

Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte...

---

[122] Pentru literatura engleză, vezi studiul lui Bach Ulrich, *Das Testament als literarische Form*, Düsseldorf, Stern-Verlag Janssen & Co., 1977.

[123] *Testament*, în *Opere*, București, EPL, 1966, I, p. 294-295:

Dar mâine ? Mâine
Să nu uitați portretul
În raclă să mi-l pună;
Aș vrea să fim tot împreună
Pe sub platanii câmpiilor elyseene.

Scanned with OKEN Scanner

CUPA ŞI GRAALUL

Viața de zi cu zi a omului medieval se desfăşoară într-o lume plină de culoare şi mişcare. Pădurile mişună de vânat, apele sunt pline de peşti, grădinile strălucesc în culori, iar migala meşterilor se vădeşte în îmbrăcămintea plină de strălucire a nobilului sau în obiectele încrustate cu pietre scumpe; omul de rând îşi manifestă bunul gust şi îndemânarea în costumele ținutului sau în obiectele din gospodărie. Reputația cavalerului sau a curteanului este întregită de dărnicie (*largesse*), virtute necesară, manifestată în darurile făcute femeii iubite (inel, centură) sau vasalilor săi (recompensă). Scriitorul descrie cu plăcere şi meticulozitate obiectele, creând o lume bogată, plină de culoare şi simboluri: "... în lumea medievală, un obiect *este* un simbol ori un semn. Căci un obiect nu are înțeles în şi prin el însuşi ; primeşte înțelesul pe care-l poate poseda prin folosirea sau funcția sa. Înțelesul său este întotdeauna *potențial* şi legat de idealuri sau experiențe."[124]

Obiectul astfel vizualizat conduce pe cititor, dincolo de el, la perceperea sensului scenei. Personajul sau cititorul care nu reuşeşte să identifice potențialitatea sensului unui obiect nu percepe nici perfecta organizare a lumii medievale şi o concepe ca haos punctat de evenimente de neînțeles şi obiecte fără rost.

Unul din obiectele predominante (şi purtătoare de sens) în lumea şi literatura medievală este cupa. Frappier, vorbind despre l'*Elucidation*, ciudata prefață adăugată ulterior la *Conte del Graal* (sau *Queste del saint Graal*) de Chrétien de Troyes vede originea acestei teme literare în mitologia celtă în care vasele de abundență au deja funcția bine determinată: tinere fete, prezente întotdeauna în preajma izvoarelor, poartă

[124] N. Lacy, *The craft of Chrétien de Troyes: an essay on narrative art*, Leiden: Lugduni Batavorum, E. J. Brill, 1980, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

fiecare o cupă de aur și argint din care-și servesc însoțitorii în drumul spre castelul vrăjit[125]. Tot literatura de origine celtică semnalează cupa de aur a regelui Arthur, prin furtul căreia, regele neajutorat amintește de Regele Pescar și Graal[126]. Povestirile irlandeze vorbesc de Conn, regele din Tara, căruia o tânără încoronată, la curtea zeului Lug, îi toarnă într-o cupă magică de atâtea ori câți descendenți va avea Conn. Zeul și tânăra fată dispar apoi, regele regăsindu-se la curtea din Tara, cu cupa[127]. Întrebarea: *pentru cine să se toarne în cupă ?*, anunță întrebarea sinonimă din *Le Conte del Graal*, la care Perceval nu va da răspuns.

Wace prelucrează povestiri celtice în opere devenite surse de inspirație pentru autorii francezi medievali; cupa magică, legată de minunile săvârșite de sfânt, apare în *La Vie de Saint Nicolas*. Un om a promis să închine sfântului un pocal foarte frumos din argint; neîndurându-se să renunțe la el, îi dăruie altul de o valoare mai mică. Pe mare, vrând să ia apă cu cupa de argint, copilul său cade și se îneacă. Durerea părinților e nemărginită. Ajunși la țărm, cupa rămasă e prezentată pe altar, în biserică, sfântului Nicolae, dar ofranda nu e primită, cupa cade. Înțelegând greșeala săvârșită, își mărturisesc păcatele și în acea clipă își văd venind copilul cu cupa de argint în mână:

Et tous tens par la main tenu
Seint Nicholas, que mal n'i out,
Od le hanap que il portout.
Sanz mal, sanz dolur et sanz mort
Le menat li bons seinz al port
Et desqu'al muster le menat,
U cil pere et mere trovat. (v. 916-922) [128].

---

[125] J. Frappier, *Histoire, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976, p. 236.
[126] Lacy, *op. cit.*, p. 109.
[127] L. T. Topsfield, *Chrétien de Troyes: a study of the Arthurian romances*, Cambridge, University Press, 1981, p. 208.
[128] Wace, *La Vie de St. Nicolas*, Lund-Gleerup, Copenhague-Munksgaard, 1942, p. 149:

Scanned with OKEN Scanner

Cupa nu este descrisă în detaliu, valoarea ei aici nu este intrinsecă, ci simbolică. Frumusețea ei, care-l face pe om să-și calce din lăcomie promisiunea făcută sfântului, nu este importantă în sine, ci ca factor declanșator al dramei și al manifestării miracolului sfântului. Interesant de notat însă e faptul că obiectul promis e o cupă, semn al vasului ce a primit sângele lui Iisus răstignit pe cruce sau al potirului cu apă sfințită. Potențialitatea sensului obiectului descris îl înscrie în lumea dominată deja de spiritul religios. (Papa oferă celor doi copii, născuți în aceeași zi și semănând ca două picături de apă, la botez, două cupe identice. *Ami et Amile*, v. 29 - 31).

Chrétien de Troyes, în *Cligès*, face elogiul cupei dăruite de regele Arthur fiului împăratului Constantinopolului, Alexandru, drept răsplată a izbânzilor sale, într-o descriere gradată cu finețe: cupa de aur strălucitor își trage valoarea nu atât din aurul din care e lucrată cât, mai ales, din lucrătura artistică

(*Plus la devroit l'an tenir chiere*
Por l'uevre que por la matière. (v. 1541-1542))[129].

Cupa apare frecvent ca semn de dărnicie, mărinimie și prețuire, datorită valorii sale intrinsece și simbolului sugerat (caritate, abundență). Jean Renart descrie în aproape treizeci de versuri cupa contelui Richard în L'*Escoufle*: întreaga poveste a lui Tristan și Iseut împodobește cupa de aur,

---

Și tot timpul îl ținu de mână
Sfântul Nicolai, să nu pățească ceva,
Cu cupa ce o purta.
Fără primejdii, fără durere și fără moarte
Îl conduse bunul sfânt la mal
Și-l duse până la biserică
Unde mamă și tată află.

[129] Chrétien de Troyes, *Cligès*, Halle, Niemeyer, 1901, p. 40:
Mai mult ar trebui prețuită
pentru lucrătură, decât pentru material.

Scanned with OKEN Scanner

de la firul auriu de păr al Isoldei adus de o rândunică regelui Marc, până la descoperirea amanților adormiți în pădure (v. 579-617)[130].

Autorul anonim al romanului de aventură *Floire et Blancheflor* descrie cu aceeași minuție gravurile smălțuite pe o cupă de aur furată din tezaurul împăratului Romei, reprezentând evenimente istorice semnificative pentru desfășurarea romanului (lupta grecilor cu troienii și judecata lui Paris) dar, mai ales, o ocazie minunată pentru autor de a-și exprima propriile sentimente, interpretând imaginile:

A côté on voyait Hélène
Quand Paris le duc l'enleva,
L'image était en émail blanc
Ressortant sur l'or de la coupe.
Puis on la voyait, quand son mari
Très affligé la suivait sur la mer
Avec la flotte des Grecs
Dirigée par Agamemnon[131].

Cupa - simbol al neîmplinirii la Voiculescu - nu poate fi decât goală[132].

---

[130] Cf. Jean Renart, *L'Escoufle*, Paris-Genève, Droz, 1974, p. 19-20.

[131] *Floire et Blancheflor*, Carcassonne, Imprimeries Gabelle, 1971, p. 26-28:

Alături se vedea Elena
Când a răpit-o ducele Paris.
Imaginea era în smalț alb
Clară, pe aurul cupei.
Apoi o vedeai, când soțul ei
Foarte întristat o urma pe mare
Cu flota grecilor
Condusă de Agamemnon.

[132] *Poezii*, București, E. P. L., 1968, II, p. 69:

În mine stă tânjind nemărginirea.
Din țărmurirea clipei de cleștar
Se naște golul și neîmplinirea:
Turnați și beți oricât, e în zadar.

Rămân tot goală, mai mâhnită după.

Scanned with OKEN Scanner

Cupa, pocal sau caliciu, sugerează un vas sacru, Graalul, care a suscitat numeroase discuții referitoare la originea și semnificația sa, având ca punct de plecare celebrul roman al lui Chrétien de Troyes, *La Queste del Saint Graal*. Pauphilet și Gilson consideră temele romanești drept un pretext pentru exprimarea concepției creștine despre lume și om, rezultat al influenței cisterciene, ideea teologică a grației divine, mai ales. "Idealul din care se inspiră opera și ideea profundă pe care o exprimă (este) viața lui Dumnezeu în suflet prin caritatea sa, care este grația divină"[133]. Această interpretare este posibilă datorită momentului în care apare pentru întâia oară Graalul (*la Pentecôte* (Rusaliile) coincizând cu aniversarea pogorârii Sfântului Duh asupra Apostolilor[134]), pe de o parte, și datorită definiției date de autor (*Fontaine si ert de tel maniere que len ne la puet espuisier (...): ce est li Sainz Graax, ce est la grace del Saint Esperit*"[135]). Graalul are toate proprietățile atribuite de misticismul cistercian grației divine.

Originea Graalului se află în fapte petrecute în antichitate și prelucrate de Robert de Boron (sec. XII) în *Joseph d'Arimathie*: după Cina cea de taină și trădarea lui Iuda, un discipol a dus cu sine vasul din care s-a servit Iisus și l-a încredințat lui Iosif din Arimateea. Ajutat de Nicodim, Iosif a coborât corpul crucificat și a adunat în vas sângele curs din răni. Arestat mai apoi, Iosif primește vizita lui Iisus cu vasul sacru, plin cu sânge, prototip al caliciului. Împăratul Vespasian ordonă să se caute trupul lui Iosif, uitat multă vreme, fără hrană, în celula lui. E găsit viu, vasul sacru l-a

---

Pe buza mea, atâtea guri s-aștern...
Oceane-au curs și s-au vărsat din cupă:
N-ajunge nimeni, nimeni nu astupă
Fără-de-fundul visului etern.

[133] E. Gilson, *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 61.

[134] Cf. Chrétien de Troyes, *La Queste del saint Graal*, Paris, Champion, 1923, p. 16, rândurile 9-12.

[135] *Ibidem*, p. 158-159: "*Astfel de fântână era că nu puteai s-o golești (...): e sfântul Graal, e harul Sfântului Duh.*"

Scanned with OKEN Scanner

ținut în viață[136]. Numele vasului provine din formele latine *gradale* (*graduale*) (carte) și *grasale* (*vas* sau *navă*); dubla etimologie conferă o dublă semnificație conținutului: revelație și viață, tradiție și imortalitate. Semnificația profundă a vasului sacru nu este pertinentă oricui: lipsit de experiența și sofisticarea celor pe care vrea să-i urmeze, Perceval nu vede în Graal decât ceea ce numele îi indică, un *Graal* (vs. 3220), un vas, frumos și luminos, dar un vas obișnuit. Simbolul e pentru el un obiect: Graalul e un vas, castelul feudal e un grup de turnuri și poduri, cavalerul e un posesor de armură și arme[137]. Faptul că acest vas ascunde o simbolistică secretă și virtuți nebănuite este relevat tocmai de eșecul lui Perceval.

Reluând tema Graalului, Wolfram von Eschenbach, în *Parzival*, înlocuiește vasul sacru cu o piatră căzută din cer (*lapis exillis*), posedând virtuți hrănitoare, datorită unui Porumbel Sacru (Sfântul Spirit), care depune, în fiecare vineri, o hostie pe piatră[138]. Interpretarea lui W. von Eschenbach poate fi un argument în favoarea teoriei unor cercetători potrivit căreia semnificația Graalului nu constă în vasul propriu zis, ci în funcția îndeplinită.

Cupa, însă, ca prototip al vasului sacru, este prezentă în literatura întregii lumi: "din Iran (cu cupa lui Djemshïd) până în China (vasul *ting* sau tigva magicianului), trecând prin India (cupa lui Mahā-Lakashmī, zeița Norocului), de la cazanele învierii sau cunoașterii și cupele suveranității din legenda celtică sau cazanele abundenței din *Edda*, până la *cutiile* miraculoase care, pentru populația Kwakintl, conțin o balenă, iar pentru Tsimshian, soarele[139], Graalul este mereu prezent.

---

[136] M.-M. Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1964, p. 255-256.

[137] N. Lacy, *op. cit.*, p. 16-17.

[138] Cf. M.-M. Davy, *idem*, p. 255; J. Marx, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne, op. cit.*, p. 72.

[139] Gallais, *Perceval et l'initiation*, Paris, Sirac, 1972, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

S-a încercat explicarea acestei vaste răspândiri prin trei stadii diferite ale legendei, din punct de vedere istorico-geografic (egipteano-caldeean, greco-latin şi contemporan - Déodat Roché), sau inițiatic (vegetal, uman, divin - Wiersama - Vershaffelt sau feminin, masculin, androgin)[140]. Tema este într-adevăr biblică şi se regăseşte în Noul Testament (Sfântul Pavel, vorbind de sufletul omului ca de un vas de lut plin de lumină divină). Ea e în acelaşi timp extra-biblică, vasul, urmaş al Cornului abundenței din antichitate, este vasul gnostic, vasul înțelepciunii, conținutul său e *cunoaşterea*[141], *hrana spirituală*, (ca cea servită Regelui Pescar din Graal). Graalul îşi varsă cu dărnicie simbolismul şi naşte interpretări.

Simbolismul cupei a transmis Graalului cel puțin două din interpretările ce i se atribuie: vas de abundență, conținând băutura sau hrana imortalității, şi navă, arcă purtând cu sine sămânța renaşterii ciclice[142] grație denumirii de *vaissel*, dată uneori Graalului.

Graalul apare ca simbol al fertilității, abundenței, vieții, mai ales în episodul ce ni-l prezintă pe Perceval în castelul regelui Pescar, eşuând prin tăcere la întrebarea pusă în legătură cu Graalul care ar fi vindecat şi revitalizat pe rege. Indiferent de motivele care l-au împiedicat pe Perceval să pună întrebarea salvatoare (sfatul mamei şi al cavalerului Gornemant, prost înțeles, sau exemplificare a inadecvării codului cavaleresc aşa cum era el acceptat de Perceval), Graalul devine un instrument al sorții - eşecul îndemnând pe erou la continuarea căutării, a aventurii; şi ghid inspirator[143] în tentativa rectificării greşelii personale şi însănătoşirii Regelui Pescar, expresie a dublei perfecționări, a sa şi a codului cavaleresc. N. Lacy subliniază faptul că, după ce secretul Graalului este dezvăluit, vasul în sine

---

[140] M.-M. Davy, *op. cit.*, p. 259.

[141] *Ibidem*, p. 260-261.

[142] Cf. Chevalier, *op. cit.*, p. 246. "*La coupe symbolise non seulement le contenant, mais l'essence d'une révélation*" (p. 27).

[143] Cf. N. Lacy, *op. cit.*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

are o importanță secundară: puterea miraculoaasă o posedă hostia; până și întrebarea se pune nu despre Graal, ci despre identitatea persoanei căreia i se servește în Graal: "e doar un instrument a cărui semnificație este definită, în acest caz, în termeni ai funcției sale. Apără și păstrează, iar această funcție, în același timp, îl justifică și-i conferă importanță. Paralela cu cavalerismul este aici inevitabilă. Cavalerul are ocazia de a face un serviciu responsabil celorlalți, să-i apere și să vegheze asupra lor, și dacă nu profită de o astfel de ocazie (adică dacă nu reușește să-și definească vocația cavalerească în termeni de "serviciu") e fără un țel justificabil[144].

Ambiguitatea simbolisticii Graalului se reflectă și în efectul ambiguu al întrebării, eroul fiind simultan subiect și obiect al căutării, al aventurii. Exaltare a dragostei[145], de un "misticism eterat", căutarea sfântului potir e redusă de alți cercetători la o simplă poveste de răzbunare prin sânge, coformă cu tradiția multor popoare, nu numai a celților[146]. Nu putem accepta această interpretare Graalul fiind strâns asociat cu lancea care sângerează, sugerând, pe de o parte, un simbol creștin, *misterul Totalității*,[147] iar pe de altă parte, o ceremonie ebraică[148] sau reprezentările iconografice ale răstignirii (cortegiul în care figurează Lancea sângerândă și purtătoarea Graalului care îmbracă, de asemenea, o diversitate de simboluri: Demoiselle du char sau Roată a Norocului - în *Perlesvaus* (~ 1205 - 1215)[149], dar, mai ales, cel de *Biserică*[150]), toate reflectând o filosofie

---

[144] *Ibidem*, p. 64.

[145] Gilson, *op. cit.*, p. 91: "***La Queste del Saint Graal** veut être interprétée en harmonie complète avec le milieu dont elle est issue. Nous n'y chercherons donc pas une glorification de la connaissance, mais une exaltation de l'amour*".

[146] J. Markale, *L'épopée celtique en Bretagne*, *op. cit.*, p. 17-18.

[147] P. Gallais, *op. cit.*, p. 245.

[148] M. de Riquer, *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Editorial prensa española, 1968, p. 121. În timpul acestei sărbători, capul de familie, numit rege, mănâncă dintr-o tavă plină pe care e și cupa lui Eliahu, așteptând cele patru întrebări ale celui mai tânăr urmaș, fără de care ceremonia e incompletă.

[149] Cf. J. Marx, *op. cit.*, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

specific medievală, conturată în atâtea *exempla* din culegerile de predici sau în operele Sfântului Bernard. Chiar acceptând teoria lui Jean Marx despre originea celtică a temei Graalului (argument - romanul galez *Peredur*: prin fața eroului, la Castelul Miracolelor, trece un cortegiu unde figurează lancea sângerândă și un cap tăiat într-un vas galez, *dyscyl*; ceremonia reprezentând o veche tradiție coerentă și independentă de influența creștină[151]), nu putem să nu admitem, cu Gilson, că numai Chrétien de Troyes, în celebrul său roman, a îmbinat cele două surse - celtică și creștină[152]. Inteligibilul și sensibilul, abstractul și concretul pot fi una. Graalul apare reprezentat ca un obiect material sau ca o entitate abstractă[153].

Impresionantă este paralela stabilită de Gilson între personajele angrenate în căutarea aventuroasă a Graalului și faptele lor, tot atâtea trepte pe calea obținerii harului divin: respingerea lui Gauvain care nu s-a confesat și n-a comuniat, moartea unor împăcați, stare de grație, ca Yvain, dura penitență a altora care ating o stare mistică imperfectă, ca Lancelot, salvarea celor atinși de har, ca Bohort și Perceval, încununarea cu grația divină a lui Galaad[154].

Datorită acestei ambiguități a simbolului său, Graalul apare cu pregnanță ca o temă literară, mascând toate celelalte cupe sau vase (de libație la Homer sau Platon, de omagiu nimfelor sau de corn al abundenței), iar originea cupei este prea ezoterică și răspândită pentru a o putea atribui

---

[150] Cf. M. de Riquer, *op. cit.*, p. 121; J. Marx, *op. cit.*, p. 63.

[151] *Op. cit.*, p. 122.

[152] *Op. cit.*, p. 84.

[153] *Quête du Graal*, în *Romans de la Table Ronde*, (J. Boulenger), Paris, UGE, 1972, p. 27: "Et voici qu'un vase en forme de calice apparut, caché sous un linge blanc, et qui semblait flotter dans l'air..."; p. 88-89: "les trois chevaliers virent sortir du saint vase un Homme qui saignait des pieds, des mains et du côté..."

[154] Gilson, *op. cit.*, p. 84-85: "Leurs aventures sont les aventures de la grâce négligée, perdue, retrouvée, conservée, accrue, sous toutes les images qu'un roman de la Table Ronde pouvait offrir à l'auteur d'une telle transcription".

Scanned with OKEN Scanner

cu certitudine unei culturi anume; simbol al sufletului (hieroglif egiptean) sau făurită de îngeri dintr-un smarald pierdut de Lucifer (Shiva are o perlă drept al treilea ochi), vas, carte sau piatră (hermeneutica medievală), sau literă centrală a alfabetului arab (*nûn* ن), pântec al balenei ce l-a înghițit pe Iona sau arcă, purtătoare a seminției redempțiunii, cupa și-a purtat tradiția și simbolismul ambiguu până în lumea în care ne sărbătorim victoriile cu cupe de șampanie sau cupe-trofeu[155].

Și, uneori, poeții se mai întreabă și azi, cu nostalgie și vane năzuințe:

Unde tânjește, Doamne, acum Graalul
De dumnezeiescul tău sânge plin ?

Cu juruință de a-l sluji, cavaler și demn urmaș lui Parsifal și Lohengrin, se leagă poetul, dar căutarea îl mână mai departe și glasul Graalului chemându-și mântuitorul se aude tot mai slab; asemeni unui naiv Perceval, el caută prin lume potirul magic, atât de aproape totuși:

Tu-l cauți prin lume ? Ci Graalul e-n tine...
Munții din harul lui urci:
E inima ! tainic potir pus de mine...
Și-n loc de paznic tu-i ești Amfortas, tu Klingsor, și-l spurci.[156]

Grație divină sau elan spre autoperfecționare, Graalul e parte din noi, și astfel interpretat, el va rămâne temă centrală a oricărei căutări-aventură.

Descrieri amănunțite sau fastuoase, savante, exotice sau naive, se regăsesc în toate operele narative: cortul purtând întreaga societate medievală în activitate și universul împărțit în zonele reci, calde și temperate, carul de luptă pe care figurează oameni și animale, pământ și planete sau cele șapte arte (*Le Roman de Thèbes*)[157]; arme, costume, turnuri,

---

[155] Cf. *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 70-71.

[156] V. Voiculescu, *Graalul*, p. 225. Vezi și *Balada întrebării lui Parsifal* de Ștefan Augustin Doinaș, în *Alfabet poetic*, București, E. P. L., 1978, p. 81.

[157] Paris, Didot, 1890, p. 230-233 și 145-147.

Scanned with OKEN Scanner

corturi, nave (*Le Siège de Barbastre*) [158]; scutul miraculos pe care doar regele îl poate lua din cui (*Le Roman de Perceforest*) [159]; scutul făurit de Vulcan (*Le Roman d'Eneas*) [160]. Aceste descrieri răspund gustului baroc al auditoriului și spiritului umanist al autorului, constituindu-se într-un document de primă importanță pentru cunoașterea culturii și civilizației medievale.

[158] Cf. A. Micha, *op. cit.*, p. 48.
[159] Genève, Droz, 1979, p. 428.
[160] Paris, Champion, 1925.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN CĂUTAREA AVENTURII

Una din temele constante şi cele mai natural reprezentate în romanul medieval (la Chrétien de Troyes sau imitatorii lui şi mai puțin în romanele de aventură) este cea a questei, căutare înfrigurată a aventurii simbolizând căutarea echilibrului, a fericirii, a armoniei cu natura, niciodată un dat, ci o cucerire prin încercări violente în ciuda obstacolelor ivite în cale[161], dar, mai ales, cum o vedem noi, cu ritual inițiatic, o căutare a eului care se manifestă în împrejurări vitale, o receptare a lumii în culorile realității, nu ale idealului. După cum arată şi N. Lacy (*The craft of Chrétien de Troyes*), perioada de rătăcire în căutarea aventurii nu este doar o ispăşire a greşelilor eroului ci şi un proces de maturizare a percepției şi a caracterului. Personajul înțelege că iubire şi aventură, rațiune şi înclinație nu mai sunt ireconciliabile[162].

Autorul poate multiplica la nesfârşit seriile de încercări, pentru a menține trează atenția cititorului şi a crea noi momente de *suspense*, răspunsul eroului angajat în questă rămâne constant acelaşi, semn al determinării şi constanței, al fondului uman bun, în procesul evolutiv. Romanul medieval francez devine povestirea unei ucenicii denumită *inițiere-încercare, proiectare în spațiu a duratei unei existențe*[163], evoluție asigurând o *maturizare sexuală*[164], în etape succesive, tot atâtea acumulări psihologice sub semnul liberului arbitru sub care-şi alege eroul destinul. *Le Conte del Graal* (Chrétien de Troyes) este o înlănțuire de episoade, corespunzând fiecare unei etape din viața protagonistului; Perceval copil,

---

161 J. Markale, *L'épopée celtique en Bretagne*, *op. cit.*, p. 13.

162 *Op. cit.*, p. 6; Cf. Topsfield, *op. cit.*, p. 25; T. Artin, *op. cit.*, p. 28, 112.

163 Paule Le Rider, *Le Chevalier dans Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978, p. 207.

164 Françoise Barteau, *Les romans de Tristan et Iseut*, Paris, Larousse, 1972, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

adolescent, bărbat, evoluează sub ochii cititorului, care devine parte activă în procesul de inițiere.

Recompensa sau pedeapsa din final sunt o ilustrare a valorilor de Ordine și Dezordine, de Bine și Rău. Tristan din episoadele *Pinul și Fântâna* și *Floarea de făină* se găsește încă în stadiul infantil al evoluției sale; alt om e Tristan cel viclean, puternic, inteligent din episoadele *Saltul din capelă* sau *Leproșii* care-o cucerește pe Yseut pentru el și nu pentru regele Marc[165].

Questa se desfășoară conform unei structuri binecunoscute și respectate de autori (W. W. Ryding o numește narațiune-diptic[166]; formă bipartită; unități evenimențiale cu structură paralelă), având un personaj central unic (protagonist) printre actanți: "*O primă serie de aventuri* (succesul cavalerului, condițiile necesare pentru comiterea greșelii) este întreruptă de *ruptură* (greșeala este semnalată, cavalerul se izolează), care dă naștere celei de *a doua serii de aventuri* (reabilitare prin peregrinare eroică, recunoaștere prin dragoste, glorie, putere"[167]. Momentul care separă și unește cele două părți ale operei (*Erec et Enide, Yvain, Conte del Graal*), ruptura, este deosebit de important, determinând desfășurarea momentelor povestirii, si, firesc, confirmând credința medievală în *Roata Norocului* și exprimând teama, incertitudinea omului medieval.

Aceeași structură bipartită se poate aplica, cu ușoare diferențieri, și la alte romane medievale. *L'Escoufle* de Jean Renart (sec. XIII) se încadrează perfect în această schemă; *Tristan et Yseut* de Béroul și Thomas, de asemenea, cu precizările de detaliu (nu de ordin structural) că Tristan nu se izolează, ci se căsătorește cu Yseut aux Blanches Mains în speranța de a înlocui Ființa cu Aparența. Aceasta explică poate de ce a doua serie de aventuri nu se sfârșește prin recunoaștere sau reabilitare, ci prin moarte,

---

[165] *Ibidem*, p. 200-201.

[166] *Structure in Medieval Narrative*, The Hague, Mouton, 1971.

[167] Paule Le Rider, *op. cit.*, p. 328.

Scanned with OKEN Scanner

chiar dacă moartea consfinţeşte cuplului de amanți dragostea şi gloria. *Amadas et Ydoine* (anonim, sec. XIII) are aceeaşi structură, deşi protagonistul primei serii de aventuri este Amadas, iar al celei de a doua Ydoine, semn al unei evoluţii certe a idealului cavaleresc prin deplasarea accentului de pe erou pe eroină, mai vizibilă în *Aucassin et Nicolette* (sec. XIII) unde femeia provoacă o răsturnare a valorilor: superioritatea sa asupra anti-eroului Aucassin, este evidentă, ea singură jucând rolul de protagonist.

În *Le Petit Jehan de Saintré* de Antoine de La Salle (sec. XV), *prima serie de aventuri* marchează succesul cavalerului care nu comite nici o greşeală; doamna des Belles Cousines, răspunzând epicureismul vulgar al lui Damp Abbé, e cea care renunță la idealul curtenesc pe care-l insuflase tânărului cavaler Saintré. *Ruptura*: greşala este denunțată şi pedepsită public, nu are loc reabilitarea. Schema astfel simplificată semnalează un oarecare pesimism de sfârşit de veac, o oarecare negare a idealului deja vetust, transformarea spiritului unei întregi epoci.

Analizând romanul *Erec et Enide*, S. Bayrav constată gruparea aventurilor câte trei:

1. Tâlhari (două lupte)	*cupiditate şi brutalitate*
2. Galoin	*lubricitate*
3. Guivret	*orgoliu*

(Întâlnirea cu curtea lui Arthur)

1. Uriaşi	*cupiditate şi brutalitate*
2. Oringle	*lubricitate*
3. Guivret	*orgoliu*

(Erec se pregăteşte să meargă la curte)[168]

Definind antagoniştii prin viciile pe care le întrupează şi semnând victoria repetată a eroului, reprezentare a virtuții asupra lor, autorul defineşte şi questa drept o evoluție ascendentă pe calea maturizării,

[168] *Symbolisme médiéval*, Paris, P. U. F., Istambul, Maatbasi, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

perfecționării și, mai ales, a cunoșterii eului, a regăsirii personalității: cupidității și brutalității generalizate în lumea medievală (generalizare sugerată de anonimatul și numărul briganzilor și uriașilor) eroul îi opune generozitatea și tandrețea regăsită, lubricității - dragostea consfințită prin căsătorie, orgoliului nejustificat - modestia și smerenia.

Le Conte del Graal (Chrétien de Troyes) este, în ansamblul său, o căutare a lui Perceval[169], intrând cu ușurință în structura bipartită amintită: regăsirea eului eroului, conștientizarea ambiției și responsabilității (I) care-l aduc inevitabil în fața unui moment de încercare pe care nu-l poate *încă* depăși, maturizarea nefiind totală - nereușita de la curtea Regelui Pescar (II) și care declanșează questa care-i va cizela personalitatea și-i va permite să se afirme prin faimă, reputație, succes monden - în spiritul perfectului cavalerism pus hotărât în slujirea conștientă a unui ideal (III).

În cadrul peregrinării aventuroase, se manifestă o certă polaritate implicând personajele (un personaj *vs* alt personaj), viața și societatea (iluzie, aparență *vs* realitate, *nature vs norreture*, grabă *vs* amânare) și, mai ales, compoziția (evenimente convenționale, prevăzute *vs* seriile de episoade)[170].

Questa apare ca o necesitate prin consecințele pe care le suscită (Enide care a vorbit când și ce nu trebuia, trebuie să învețe s-o facă și i se impune tăcere de-a lungul peregrinării; Erec, manifestându-se inconștient, orb și surd, trebuie să-și regăsească luciditatea, vigilența și promptitudinea[171]).

---

[169] Nu putem accepta ideea lui N. Lacy, *op. cit.*, p. 105, că există două queste, una *pentru* Perceval (descoperind ambiția și responsabilitatea) și alta întreprinsă *de* Perceval (împlinirea ambiției, manifestarea responsabilității și devoțiunii - căutarea sfântului Graal); ambele queste formează un tot semnificând o evoluție: descoperirea eului nu e completă fără manifestarea lui conștientă în încercările născute de peregrinare.

[170] Cf. N. Lacy, *ibidem*, p. 7.

[171] Cf. P. Gallais, *L'Hexagone logique*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", Poitiers, 1975, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

Ea implică astfel anumite convenții: acordarea iertării celui învins și îndreptarea lui către curtea regelui Arthur (semn al victoriei și gloriei), refuzul de a poposi mai mult de o noapte în cursul peregrinării, păstrarea *incognito*-ului, angajarea fără ezitare a luptei[172], care se integrează questei ca tot unitar.

Această unitate a questei este determinată, în primul rând, de constanta răspunsului eroului, la aventurile - obstacol ce i se ivesc în cale, dar ea este consolidată de simetria și surprinzătoarele corespondențe dintre episoade. Relația bilaterală se stabilește între episoadele însele și între episoade și questă, fiind denumită de N. Lacy *contrapasso* (inspirată de *Infernul* lui Dante). Principiul poate fi identificat în majoritatea romanelor lui Chrétien de Troyes. Astfel, în *Erec et Enide*, iubirea Enidei, viața tihnită a lui Erec în calmul căminului îl duc la comiterea păcatului de *recreantise* care-i ruinează reputația. Erec pornește la drum în căutarea aventurilor, luând-o cu sine pe Enide, căreia-i interzice însă să-i adreseze vreun cuvânt. Riscând mânia lui Erec, ea vorbește ori de câte ori viața acestuia este în primejdie, dovedindu-și, tocmai prin neascultare, dragostea. Constrastul vorbire-tăcere devine deci un punct unificator.

În *Lancelot*, ezitarea eroului de a urca în căruța infamantă (care-l putea conduce la regina Guenièvre răpită), este descoperită în chip misterios de regină care-l pedepsește ordonându-i să se lase învins în lupta cu Méléagant; principiul *contrapasso* acționează deci în unirea episoadelor, pe de o parte prin raportul ezitare - lipsă de ezitare, iar pe de altă parte, teama de rușine și dezonoare - rușinea la care e obligat să se supună[173].

Același raport între *crimă și pedeapsă* apare și în Yvain. Crima eroului este aceea de a-și fi uitat promisiunea făcută soției de a se întoarce la ea după un an de aventuri. Ispășirea se manifestă în servicile făcute

---

[172] Cf. D. Kelly, *Multiple Quests in French Verse Romance: Mervelles de Rigomer and Claris and Laris*, în "L'Esprit Créateur", 9, no 4, 1969, p. 257.
[173] Cf. *op. cit.* p. 7-11.

tuturor tinerilor în pericol. În *Conte del Graal*, principiul este mascat. Perceval, urmându-şi chemarea pentru cavalerism, părăseşte viaţa simplă din pădure în compania mamei sale, fără a privi în urmă, şi inima zdrobită a mamei nu rezistă. Pedeapsa pentru crima comisă inconştient este eşecul de la castelul Regelui Pescar şi apare evident că, pentru a-şi şterge păcatele, el trebuie să se întoarcă la adevăratul eu, creat de *nature*, nu de *nourreture*. (Perceval va pleca în căutarea mamei sale şi, la sfârşitul peregrinării, va pune întrebarea despre Graal).

Dincolo de arta componistică a lui Chrétien de Troyes sau a autorilor anonimi de romane curteneşti, se ascunde o aprofundată cunoaştere a doctrinei curteneşti. Am putea spune că distanţa socială dintre doamnă şi iubitul ei, ca şi obstacolele întâlnite de adulter (ratificat de codul lui Andreas Capellanus) îşi găsesc transpunerea în questa eroului surmontând obstacole şi aventuri (= pericole) pentru cucerirea femeii iubite. O unitate se stabileşte, astfel, între poezia şi proza acestei perioade medievale înfloritoare (secolele XII - XIV).

Etapele cele mai importante, parcurse de erou în peregrinarea sa aventuroasă, sunt călătoria-căutare, întâlnirea dragostei, căsătoria, lupta.

Călătoria-căutare. Elementele care-o disting, de la un roman la altul sunt:

* *cauza şi scopul plecării* (necesitatea redobândirii respectului soţiei şi tovarăşilor în *Erec şi Enide*, gustul pentru aventură şi libertate, în *Yvain*, dorinţa de a o elibera pe regina Guenièvre, în *Lancelot*, necesitatea de a-şi urma chemarea şi de a dobândi calitatea de cavaler, în *Conte del Graal*, dorinţa de a deveni un cavaler perfect, demn de viitoarea soţie, în *Amadas et Ydoine*, dorinţa de a afla fericirea şi, mai apoi, de a-şi regăsi iubita pierdută, în *Escoufle*, dorinţa de a-l regăsi pe Aucassin, în *Aucassin et Nicolette*, necesitatea de a-şi isprăvi educaţia curtenească, în *Le Petit Jehan de Saintré* etc.);

Scanned with OKEN Scanner

* *peripețiile și întâlnirile* (înlănțuire de lupte împotriva unor cavaleri din ce în ce mai puternici, în *Erec, Yvain, Conte del Graal*, întâlnirea leului, în *Yvain*, nebunia cauzată de suferința din dragoste, în *Yvain* și *Amadas et Ydoine*, eliberarea țesătoarelor, în *Yvain*, întâmplări miraculoase în episodul *La Joie de la Cour*, în *Erec*, fântâna, pădurea și castelul, pline de mister și feerie, în *Yvain*, episodul Regelui Pescar și al Graalului în *Conte del Graal*, podul de sub apă și puntea-sabie, în *Lancelot*, lupta pe mormântul Ydoinei și inelul magic, în *Amadas et Ydoine*, pasărea hoață - cauză a despărțirii și regăsirii iubiților, în *Escoufle*, ciudățenia țării Torelore, în *Aucassin et Nicolette*, etc.
* *adjuvanții* (Enide - tovarășă în peregrinările lui Erec, în *Erec et Enide*, Lunette și leul, în *Yvain*, sfaturile mamei, rău înțelese și cele ale lui Gornemant, în *Conte del Graal* etc.);
* *rezultatul căutării* (pozitiv în majoritatea cazurilor).

Această călătorie-căutare este întotdeauna ambivalentă: *plecării* îi corespunde *întoarcerea* mai mult sau mai puțin triumfală[174], dar mereu pe o treaptă superioară pe drumul uceniciei; putem vorbi cu E. Vance despre o povestire *închisă* rezultată din încrucișarea unei "serii de povești de dragoste și luptă" pe plan orizontal cu "paradigma dialectică a impulsiunilor rivale ale erotismului curtenesc"[175].

Întâlnirea dragostei. Femeia, prin apariția sa grațioasă, trezește în sufletul bărbatului dorința de a-i fi mereu în preajmă și de a i se supune, fidel vasal (chiar dacă aceasta înseamnă dezonoare - căruța infamantă, în *Lancelot*, nebunie - în *Yvain* și *Amadas et Ydoine* sau *recreantise* în *Erec et*

[174] Cf. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977, p. 461.
[175] Cf. E. Vance, *Le combat érotique chez Chrétien de Troyes*, în *Poétique*, Paris, Seuil, 1972, no. 12, p. 554.

Scanned with OKEN Scanner

Enide). Acest moment al întâlnirii este o treaptă în iubire (*degré* sau *station d'amour*)[176], un fenomen *puțin mistic* (Anglade) generat de privire. Întâlnirea dragostei duce la maturizarea sentimentală a protagonistului, consfințită prin căsătorie.

Căsătoria. Etapă necesară, se bazează pe raporturi de fidelitate, loialitate, supunere reciprocă (*Erec*: Enide se supune lui Erec; *Yvain*: Yvain se supune Laudinei), tot atâtea reguli ale iubirii (nu ale instituției matrimoniale sau ale religiei). Fatalitatea unei astfel de iubiri permite viclenia și minciuna (atunci când eroina, căsătorită cu un altul decât cel destinat, vrea să se păstreze pentru el: Yseut, Fénice, Ydoine).

Lupta este o constantă obligatorie a uceniciei protagonistului. Orice sentiment nobil devine funcție a luptei: iubirea (de neconceput fără luptă), onoarea (asigurată doar după sosirea învinșilor la curtea regelui Arthur), umanismul și generozitatea (ajutor oferit oricărei ființe în suferință: fecioare, țesătoare, leu). Victoria înseamnă creșterea valorii războinice (înfrângerea dușmanilor) și morale a eroului (generozitate în acordarea iertării sau triumf al binelui asupra răului); ea îl marchează cu un semn distinctiv (Yvain este eliberatorul, Erec este cavalerul Bucuriei, Amadas este învingătorul Morții etc.) și constituie izvorul bucuriei colective.

Ajuns la capătul povestirii, cititorul - ca și protagonistul - plin de înțelepciune și experiență, și-a încheiat ucenicia în care a fost concomitent subiect și obiect[177].

Înainte de izbucnirea crizei care declanșează questa, eroii sunt personaje anonime (*Lancelot, Perceval*) sau fără un țel stabilit (*Erec, Yvain*), personajele feminine servind, de-a lungul întregii narațiuni, drept

---

[176] Iubirea dintre Lancelot și Guenièvre este o excepție, Chrétien de Troyes vrând să ilustreze o doctrină în vigoare, dar cu care el nu se declară de acord.

[177] Cf. N. Lacy, *op. cit.*, p. 6: "Thus, the hero of romance tends to be both subject and object of the quest. (...) What he is really seeking is himself, his identity, his chivalric vocation; and his ostensible objective, while important, appears at times almost incidental."

Scanned with OKEN Scanner

termen de referință, catalizator, țel, însă numai prin raportare la peregrinarea eroului.

Scopul urmărit de Chrétien de Troyes a fost mai puțin glorificarea iubirii încununate de căsătorie (cuplurile găsesc iubirea în căsătorie, Fénice nu vrea să fie comparată cu Yseut), cât punerea în evidență a lipsei de sens și de eficacitate a codului curtenesc, așa cum pare să se fi manifestat la curtea lui Arthur. Atât timp cât există distanța dintre ideal și realitate, Chrétien de Troyes ne prezintă personaje în evoluție. Drumul străbătut de Perceval e dureros și lung; el reușește însă să depășească planul iluziei și să sesizeze semnificatul dincolo de semnificant, nemaiacordând valoare cavalerismului, curteniei în sine.

Discrepanța realitate-percepție e ilustrată de Chrétien de Troyes prin situațiile în care sunt puși eroii: Erec e aparent mort în urma unei lupte (revenit din somnul letargic în momentul critic în care Enide, umilită de seniorul castelului doritor să și-o facă soție, face dovada iubirii ei pentru Erec), Yvain devine invizibil, identități și motive ascunse formează țesătura romanului *Cligès*, etc.

Natura obsesivă a questei îl influențează în mod deosebit pe eroul care o întreprinde: viața anterioară e uitată, ștearsă parcă din minte (Yvain o uită pe Laudine și viața la castel, Erec șterge din memorie orice manifestare de dragoste a Enidei etc.); eroul e o nouă individualitate, în căutarea personalității. Ducerea la bun sfârșit a questei reprezintă o ***triplă împlinire***:

- *psihologică*: eroul își definește identitatea, personalitatea,
- *morală*: codul e reînnoit, valorile sunt delimitate, țelul e perfect înțeles și noua identitate e pusă de acord cu aceasta; și
- *personală*: eroul afirmă drept reală valoarea sa cavalerească.) Transformarea se răsfrânge implicit asupra eroinei, care însă rămâne neschimbată în iubirea și fidelitatea ei.

Scanned with OKEN Scanner

CERBUL ALB

Originea acestei teme este deosebit de controversată: dublă origine - antică și celtică - după Sergio Cigada[178] (povestea căprioarei relatate de Sertorius), origine mitologică celtă după T. Artin[179] (cerbul alb conduce pe vânător, prin Pădurea Aventurii, la întâlnirea cu Tărâmul Celălalt; numeroase cruci irlandeze pre-normande, fântâni baptismale reprezintă această temă), originea heteroclită după J. Baroin[180] (tradițiile antice orientale, creştine, celte dând naştere unui simbolism multiplu).

Cerb (*Fierabras, Tyolet, Erec et Enide, Conte del Graal* etc.), căprioară (*Graelent, Guigemar*) sau mistreț (*Guingamor*) pe urmele cărora porneşte eroul, au drept trăsătură comună culoarea albă; semnele distinctive - ramurile largi de cerb pe creştetul căprioarei, o cruce strălucind între ramurile cerbului, un lanț de aur la gâtul lui - atrag atenția cititorului asupra simbolismului ascuns și atât de divers al acestei teme.

Episodul cerbului alb este determinant în desfășurarea acțiunii și în motivația ei[181].

---

[178] *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della matière de Bretagne*, "Atti della Academia nazionale dei Lincei", 1966, v. XII. Cf. J. Frappier, *Histoire, mythes, symboles*, *op. cit.*, p. 229-230.

[179] *The Allegory of Adventure*, *op. cit.*, p. 55-89. Autorul vede în cerbul alb sufletul urmărit de vânătorul Cristos și îndreptat spre apele fântânii botezătoare; argumente: vânătoarea celtică Cernunnos (corespondentă a Dianei romane), interpretările teologilor și filosofilor medievali - Alain de Lille, în dicționarul său teologic, vede în cerb simbolul naturii umane a lui Cristos, conform Psalmului 21. Cf. și R. Harris, *The White Stag in Crétien's Erec et Enide*, în "French Studies", 10 (1965), p. 55-61; Fr. Henry, *Irish High Crosses*, Dublin, 1964, p. 50-52.

[180] *A propos du cerf épique*, în "Marche Romane", t. XXX, 3-4, 1980, p. 8-12.

[181] Cf. J. Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, *op. cit.*, p. 25. Exemplele alese de Dufournet sunt *Lancelot en prose, La Queste del Saint Graal, L'Estoire del Saint Graal, Le Livre d'Artus*; în acest ultim roman arturian, cerbul alb cu cruce roşie în frunte poartă în spate Graalul. Regele Charles VI a adoptat, pe blazonul său, cerbul alb zburător cu lanț de aur la

Scanned with OKEN Scanner

O primă formă sub care apare tema în literatura medievală este cerbul (căprioara), simbol al femeii iubite. Tânăra Aye (*Aye d'Avignon*) se compară unui cerb vânat de mai mulți pretendenți, reproșându-i lui Bérenger că a pierdut-o așteptând prea mult[182].

Thibaud de Champagne, unul din cei mai vestiți poeți medievali, își exprimă fericirea de a fi iubit de o doamnă aleasă, a cărei frumusețe o exaltă, printr-o surprinzătoare metaforă:

Li cers est aventureus,
Et si est blans comme nois,
Et si a les crins andeus
Plus sors que or espanois
Li cers est en un defois
A l'entrer mult perilleus
Et si est gardez de leus:
Ce sont felon envieus
Qui trop grievent aux cortois.[183]

Femeia e un cerb (simbol al superiorității doamnei asupra umilului servitor prin maiestate, impasibilitate, inflexibilitate), alb ca neaua și cu ramuri aurii (puritate și strălucire), greu de cucerit (păzită cum e de lupi - invidioși fără scrupule). Imaginația poetică a parcurs cu ușurință spațiul comparație-metaforă, femeia e cerbul urmărit de poetul-vânător.

---

gât, în urma unei întâmplări de vânătoare (relatată de Jouvencl des Ursins); Cf. Visul regelui în *Chroniques* de Froissart.

[182] *Ibidem*, p. 22-23.

[183] *Ibidem*:

Cerbul este norocos,
Și alb precum e neaua,
Iar coarnele-amândouă
Mai galbene ca aurul strălucitor.
Cerbul e într-o pajiște închisă
- pericol mare de pătrunzi -
Și e păzit de lupi:
Aceștia-s mârșavi invidioși
Ce-i chinuie grozav pe cei curteni.

Scanned with OKEN Scanner

În *Erec et Enide*, vânătoarea cerbului alb poate fi privită și ca plecare a eroului în căutarea femeii iubite (învingătorul fiind răsplătit de sărutul celei pe care el o consideră cea mai frumoasă doamnă de la curtea regelui Arthur). Metafora devine pertinentă în *Perceforest*, metamorfoza tinerei fete și a scutierilor ei în cerbi, lipsindu-se de comentariu:

"*Après ces mots fut advis au chevalier que la demoiselle et les deux escuiers furent muez en trois cerfz, qui en la Forest Darnant se lancierent en l'eure.*"[184]

Metamorfoza are loc în sens invers în basmele populare, o căprioară (sau un cerb) preschimbându-se într-o tânără fată. Regele Marc'h din Poulmarc'h (*Le Roi Marc'h aux oreilles de cheval*)[185] vânând o căprioară albă în pădurea Néved, o săgetează, dar săgeata e prinsă cu dinții de aceasta și întoarsă împotriva calului regelui. Când regele vrea s-o ucidă, în locul ei răsare o tânără fermecătoare, cu părul auriu încununat de alge, cu ochii verzi ca unda mării, iar la gât o cheie ruginită pe un lanț de aur. Regele recunoaște în ea pe Dahut, prințesa cetății Ys (mitică cetate înghițită de ape), care bântuie sub formă de căprioară, uneori, de sirenă, alteori; ea-l pedepsește pe rege să poarte urechile și coama calului său, înainte de a dispărea.

Un prinț[186] urmărește la vânătoare un cerb minunat, care se face nevăzut; oprindu-se într-o poieniță spre a-și alege drumul, zărește o căprioară albă care dispare când vrea să tragă asupra ei, invitându-l parcă s-o urmeze. Ajuns la o casă bogată și povestindu-și aventura, află de la gazdă că trebuie să treacă prin trei încercări imposibile pentru a cuceri căprioara. Reușind cu ajutorul celor trei fiice ale zânei (cea mai mică fiind căprioara

---

[184] *Op. cit.*, p. 158: "După aceste cuvinte, observă cavalerul că tânăra fată și cei doi scutieri fură preschimbați în trei cerbi, care intrară pe loc în pădurea Darnant."

[185] Berkilien, *op. cit.*, p. 37-48; Marc'h = cal (în celtă).

[186] *La Biche blanche*, în Boussel, *op. cit.*, p. 209-216.

Scanned with OKEN Scanner

albă) să iasă învingător, fuge cu cea mai mică, scăpând de urmărirea zânei prin metamorfoze succesive.

În ambele basme, tânăra fată rătăceşte prin pădure metamorfozată în căprioară albă, simbol nu atât al purităţii şi frumuseţii, cât, mai ales al libertăţii şi independenţei dorite, şi al comuniunii evidente cu natura. Revenirea la forma umană are însă o motivaţie diferită în cele două basme. În primul, pericolul prin care trece o face să-şi reia forma unei fete foarte frumoase pentru a-l înduioşa şi îndupleca pe regele Marc'h (orice cavaler răspunde cerinţei curteneşti de a salva sau apăra o tânără fată în pericol). În cel de-al doilea basm, fata îşi dezvăluie identitatea, împărtăşind iubirea prinţului şi dorind ca acesta să reuşească în alegerea sa[187].

Cerbul alb sau căprioara albă, prezenţi în context magic (*Graelent, Florete et Floriant, Méliador*...) sau în context creştin (legenda sfântului Eustaţiu), sunt iniţiatori în cel mai larg sens al cuvântului, intermediari între om şi divinitate sau instrumente de salvare a omului, aici sau în cealaltă lume. Vânătoarea cerbului, deşi aparent doar o secvenţă în lanţul evenimentelor culminând cu încoronarea lui Erec, este de fapt o iniţiere în desfăşurarea acţiunii, absolut necesară pentru înţelegerea iniţierii personale a lui Erec în împlinirea aventurii şi o anticipare a restabilirii armoniei curţii lui Arthur în acelaşi timp cu armonia conjugală dintre Erec şi Enide. Insistenţa cu care Arthur vrea să aibă loc vânătoarea (în ciuda

---

[187] Bolintineanu, în fragmentul *Traian şi Eudochia* din *Traianida*, îl vede pe Cezarul August Traian la vânătoare în pădurile de basm ale Dacici, urmărind o "*timidă/turmă ce tremură, de căprioare, / Una cu coarnele d-aur ce scânteie*" şi care se pierde printre stejari, dând naştere unei digresiuni melancolice privind fragilitatea a tot ce există. Urmărind-o, Traian o vede lângă un şipot, cum se preschimbă într-o fecioară cu plete blonde ca aurul:

Capra stă repede lângă un şipote;
El vede-o vergură în al ei loc.
Pletele scânteie blonde ca soarele,
Şi p-al ei umăr peri d-aur joc.

Întâlnire, evident simbolică, între romanul viteaz şi fecioara dacă, izvor al poporului român. (*Poezii*, Bucureşti, Minerva, 1977, p. 253.)

Scanned with OKEN Scanner

inconvenienţelor pe care le-ar suscita), poate indica rolul ei ceremonial, de ritual. Culoarea albă e semnul unor însuşiri supranaturale în folclorul universal. După cum semnalează şi R. Bezzola, animalul alb are misiunea de a-l conduce pe cel ales la fericirea terestră supremă (iubirea unei femei de o frumuseţe supranaturală într-o lume fără moarte nici bătrâneţe, cu accesul interzis prin obstacole de netrecut, pietre de încercare a vitejiei eroului)[188]. Vânătoarea cerbului alb are un rol sinonim cu cel al luptei cavalereşti, fiind o întrecere cu miză în calea căreia stau multe obstacole.

Valoarea de iniţiator conferită cerbului alb (sau căprioarei albe) este sugerată şi de faptul că el încarnează, în mitologia celtică, înţelepciunea[189], sensibilitatea, alături de fermitate şi vigoare.

Această valoarea o are cerbul şi în basmul românesc: împăratul e sfătuit de babă să aducă Chiralinei, bolnavă de dragoste, cerbul de aur, cântând ca toate păsările, trei zile fiind suficiente pentru ca fata să fie vindecată. Simbolul cerbului este mai pregnant decât în alte opere, deoarece aici cerbul nu e autentic, ci un buştean (lovit de Afin se preschimbă în cerb) în care e ascuns Dafin. Dafin e iniţierea, conţinut al învelişului, care e cerbul[190].

În multe din operele medievale, cerbul alb sau căprioara albă au rolul de ghid, conducând pe erou spre destinaţia dorită. În cântecele de gestă, cerbul alb, evident un mesager al divinităţii[191], conduce pe regele

---

[188] Cf. R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, La Jeune Parque, 1947, p. 95.

[189] "La chasse à la biche, dans la tradition mystique des Celtes, symbolise aussi la poursuite de la sagesse, qui ne se trouve que sous un pommier, l'arbre de la connaissance" (*Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 105).

[190] Vezi N. Filimon, *Omul de piatră*, Fundescu, *Dafin-împărat*, Cătană, *Dafir-împărat şi doamna Chiralina*, P. Ispirescu, *Omul de piatră*.

[191] Cf. Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, Sansoni, 1884, p. 250. Vezi de asemenea, *Chroniques et Conquestes de Charlemagne*, D. Aubert, 1458, *La Chanson des Saxons*, Genève Slatkine Reprints, 1969, t. II, p. 35-36, le *Pseudo-Turpin* (in *Chanson de Roland*, Paris, Flammarion, s. a.), *Karlamagnus-Saga*.

Scanned with OKEN Scanner

francez (Charlemagne sau Clodoveu) la locul unde fluviul cu apele umflate ascunde un vad sigur. Richard de Normandie, reușind să scape din închisoarea emirului Balan și pornind după ajutorul regelui Charles, e împiedicat de apele umflate ale râului Flagot. Înalță o rugă fierbinte cerului:

Atant es vous un cerf, que Diex i fist aler,
Et fu blans comme nois,
biaus fu à resgarder.
Devant le ber Richart se prent à demostrer,
Devant lui est tantost ens en Flagot entres.

(Cântecul de gestă *Fierabras*)[192].

În cântecul dedicat lui *Ogier de Danemarche*, împăratul, în drumul spre Roma amenințată de Sarazini, se vede împiedicat de înălțimile de la Grand-Saint-Bernard (Alpi). Trece, împreună cu armata, pe urmele unui cerb sprinten, alb ca zăpada și cu patru ramuri pe creștet[193]. Câteva elemente sunt permanente în toate cântecele de gestă: personajul sau personajele sunt întotdeauna în fața unui obstacol de netrecut (fluviu sau munte), cerbul sau căprioara apare pe neașteptate, de obicei ca urmare a unei rugăciuni, dispărând la fel după ce și-a îndeplinit menirea; prezența sa fugară este determinantă în desfășurarea acțiunii și miraculoasă (în sensul puternic al cuvântului); în majoritatea narațiunilor, culoarea lui este albă; în toate are un aspect impunător[194].

Alte stanțe epice vorbesc de Pépin le Bref rătăcit în pădure în urmărirea unui cerb:

Un grant cerf ont trouvé, celui ont acueilli.

---

[192] În *Les Anciens Poètes de la France*, Paris, Vieweg, 1860, p. 132:
Iată un cerb, pe care Domnul l-a îndrumat aici,
Și era alb ca zăpada,
frumos era la privit.
Înaintea baronului Richard începe să-i arate,
Înaintea lui intră pe dată în Flagot.

[193] Cf. Dufournet, *op. cit.*, p. 24; J. Baroin, *op. cit.*, p. 6.

[194] Cf. J. Baroin, *op. cit.*, p. 6-8.

Scanned with OKEN Scanner

Quant li rois l'a véu, forment li abeli,
Sur un bon chacéour le serf tant parsivi,
Que trestoutes ses gens un et autres perdi.[195]

Ele anunță deja, imperceptibil, trecerea la un nou ideal, cavalerismul cedează locul curteniei, cerbul alb nu-l va mai conduce pe erou la lupta cu dușmanul, ci la femeia visată sau dorită. Astfel va avea loc întâlnirea cu cerbul (capitală prin consecințe) în poemele narative ori în romanele curtenești.

În *Guigemar* de Marie de France, eroul rănește în timpul unei vânători o căprioară albă cu coarne de cerb și aceasta-l blestemă să nu găsească remediu sau vindecare pentru rana din coapsă decât atunci când femeia care-l va vindeca va suferi durerea și chinurile iubirii:

Toute estoit blance cele beste.
Verce de cerf ot sor la teste. /.../
N'aies tu ia mais garisson
De la plaie qu'as en la quisse
Desi que cele t'en garisse
Ki souffera por toie amor
Si grant painne et si grant dolor
Qu'onques femme tant nen soufri.
(v. 91-92; 112- 117) [196]

Îmbarcându-se pe un vas fără echipaj, e condus la zâna ce-i fusese destinată. Cavalerul va fi pedepsit pentru lipsa lui de sensibilitate, el se va îndrăgosti și va suferi. Rolul căprioarei este de ghid: ea-l conduce la

---

[195] În *Li Romans de Berte aus grans piés* (P. Paris), Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 146-147):

Un cerb mare au aflat, și l-au urmărit.
Când regele l-a zărit, tare i-a plăcut,
Pe un cal iute atât a urmărit cerbul,
Că toți oamenii și i-a pierdut, unul după altul.

[196] În *Poésies*, Paris, Chasseriau, 1820, p. 91-92.

zână unde are loc inițierea în iubire[197]. Un scenariu analog este prezentat în poemele narative anonime *Graelent* și *Guingamor* deosebirile fiind de detaliu: în primul, Graelent, urmărind o căprioară albă, dă peste o fântână în care se scaldă o minunată fată căreia-i fură hainele; în cel de al doilea Guingamor, pe urmele mistrețului alb, se rătăcește și surprinde o frumoasă fată scăldându-se...[198].

Tyolet, eroul poemului anonim cu același titlu, crește izolat de viața curții regale; urmărind un cerb, un altul îl atacă; ucigându-l cu pumnalul, vede pe malul celălalt al apei cerbul urmărit schimbându-se într-un cavaler în armură, călare pe un cal de război; acesta-i explică ce este un cavaler, care sunt părțile armurii, inițiere ce-i trezește în suflet dorința de plecare. Ajuns la curtea regelui Arthur, una din aventurile sale este obținerea piciorului alb al cerbului cu blana de aur și păzit de șapte lei, dorință a prințesei de Logres[199].

Perceval a fost și el crescut de mama lui în ignorarea a tot ce înseamnă cavalerism; destinul lui se împlinește însă și, alături de Bohors și Galaad, pornește în căutarea Graalului. Ca și în cântecele de gestă, la îndemnul Fecioarei-care-niciodată-n-a-mințit, eroii se roagă, pentru a-și afla calea: un cerb alb, ca floarea abia deschisă, cu un lanț de aur la gât și condus de patru lei, iese din pădure. Pe urmele lui ajung la o capelă unde un preot se pregătea să oficieze. Sub ochii uimiți ai eroilor, cerbul se preschimbă în om, așezându-se pe un scaun deasupra altarului : "*li Cers devint hons propres, et seoit desus l'autel en un siege trop bel et trop riche,*

---

[197] Cf. R. Bezzola, *op. cit.*, p. 94.

[198] Cf. Lecoutcux, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot, 1982, p. 61-62; 73-74.

[199] *Tyolet*, în *Guingamor, Lanval, Tyolet, Bisclaveret*, London, Sign of Phoenix, Long Acre, 1900, p. 59-79. Vezi capul cerbului cu nestemate pe care Harap-Alb trebuie să-l aducă împăratului. Episoade cu cerbul și în *Partonopeu de Blois, Guillaume d'Angleterre* (Chrétien de Troyes), *Méliador* (Froissart).

Scanned with OKEN Scanner

et virent que li lyon furent mué li uns en forme d'ome, et li autres en forme d'aigle, et li tierz en forme de lyon, et li quarz en forme de buef."[200]

Eroii cunoscură astfel că cele cinci animale simbolizau pe Iisus și cei patru evangheliști.

Vânarea cerbului alb, mesager al unei lumi feerice, se încadrează perfect în structura narativă a operelor inspirate de la *matière de Bretagne*: "*aventura corespunde întâlnirii dintre lumea reală și cea supranaturală. Apariția animalului alb furnizează tranziția ideală de la o lume la alta*"[201]. Momentele aventurii sunt caracteristice tuturor operelor unde ea apare: eroul în căutarea aventurii pătrunde în pădure, apariția animalului alb transpune povestirea în fantastic, eroul, într-o altă lume cucerește iubirea - zâna care i se oferă, sau gloria - adversarul pe care-l învinge[202].

Simbolismul cerbului alb e transpus în iconografia medievală (tapiserii, gravuri pe lemn). În *Cerva biancha* de Fregozzo, publicată la Veneția în 1525, ediție modernă Milano 1910, este reprodusă o gravură pe lemn reprezentând un vânător lansându-și câinii *Désir* (*Dorință*) și *Pensée* (*Gând*) pe urmele unui cerb[203].

În tradiția folclorică, căprioara albă este un ghid. Ea conduce pe prințul plecat la vânătoare (pentru hrana soției care i-a dăruit gemeni), la o zână cu păr de aur. Alternativele oferite de aceasta drept pedeapsă că i-a tulburat liniștea (s-o ia de soție, să moară în trei zile sau să se usuce pe picioare șapte ani) sunt de neacceptat pentru prințul fidel soției. Întors acasă moare. Soția moare și ea de durere[204]. E interesantă analogia cu *Graelent*:

---

[200] *Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, cit., p. 235 : "Cerbul deveni om adevărat, și ședea deasupra altarului pe un scaun preafrumos și preabogat, și văzură că lcii se preschimbară unul în om, și altul în vultur, al treilea în leu și al patrulea în bou."

[201] L. Harf Lancner, *La chasse au blanc cerf dans Méliador: Froissart et le mythe d'Actéon*, în "Marche Romane", t. XXX, 3-4, 1980, p. 143.

[202] Cf. *Ibidem*.

[203] Cf. R. Bezzola, *op. cit.*, p. 258, nota 34.

[204] *Le Prince de Nantes et la fée*, în Berkilien, *op. cit.*, p. 157-161.

Scanned with OKEN Scanner

căprioara albă are doar rolul de ghid. Aici, rolul malefic e jucat însă de zână, în ambele cazuri, căprioara albă are rolul destinului: întreaga existență a eroului se hotărăşte acolo unde ea-l conduce.

Cerbul, mesager divin sau încarnare a divinității, apare mai cu seamă în viețile sfinților: legenda sfântului Eustațiu, viața sfântului Hubert, viața sfântului Gilles.

Legenda lui Eustatie Plachida, un grec bogat din timpul lui Traian: goneşte într-o zi, la vânătoare, o cireadă de cerbi şi, luându-se după unul mare şi frumos, se desparte de însoțitorii săi încolțind cerbul pe o stâncă. Vrând să-l ucidă, are o viziune: între coarnele cerbului apare o cruce luminoasă cu chipul Domnului pe ea şi un glas care-i spune: " O, Plachida, pentru ce mă goneşti ? Eu sunt Iisus pe care tu-l goneşti, neştiindu-l cine este, şi pe care tu-l cinsteşti prin lucrurile bune pe care le faci săracilor."[205]

Drumul urmat de Plachida spre convertire şi sfârşitul de martir este descris de întâlnirea miraculoasă cu cerbul, parte esențială a acestei legende hagiografice şi în strânsă legătură cu folclorul (aşa cum au constatat-o majoritatea cercetătorilor): legenda zimbrului care l-a condus pe Dragoş în descălecarea Moldovei, patima sfântului Teodor, legenda sfântului Iulian (tratată şi de Flaubert în *Légende de St. Julien l'Hospitalier*), viața sfântului Meinulphe, a lui Jean de Malte, Félix de Valois, Fantin, sfântul Hubert; M. Gaster, urmat de Speyer şi Garbe, semnalează încă din 1894 forma cea mai veche a acestei teme în a XII-a jataka din colecția sanscrită Palia: Bodisathva, în una din renaşterile sale, preschimbat în cerb cu coarnele aurite, intră cu turma sa în parcul regelui Brahmadatta din Benares şi-l converteşte la adevărata credință[206].

[205] N. Cartojan, *op. cit.*, v. II, p. 182.
[206] *Ibidem*, p. 185-186.

Scanned with OKEN Scanner

DELATORII (LES LAUZENGIERS)*

În Franța medievală, căsătoria e un mijloc de prezervare a bunăstării materiale, de rotunjire a domeniului, de prosperare a descendenței (*lignage*), rareori rezultat al unui sentiment de iubire pentru ființa străină și fragilă, devenită doamna castelului, găsind aici o închisoare aurită unde fiecare mișcare îi este urmărită, suspectată. Ochiul străin al delatorului (*gaiteur* sau *lauzengier*) e peste tot, în culoarele întunecate, în sălile reci, încălzite doar de zgomotul petrecerilor, până și în camera de culcare unde intimitatea nu există (în camera regelui Marc și a reginei Yseut doarme și Tristan, nepotul regelui). Tema delatorului apare, natural și frecvent, în toată producția literară medievală, găsindu-și ilustrarea și în tratatele de iubire ale epocii.

Matfre Ermengau, în *Breviari d'amor*, ilustrează tema delatorilor (periculoși, bârfitori, invidioși, semănând discordia și atrăgând blamul asupra doamnelor, stârnind teama prin răul pe care-l seamănă între oameni[207]) cu versuri din trubadurii celebri.

Indignarea lui Daude de Pradas izbucnește cu violență când teama de acești indivizi josnici o îndepărtează pe femeia iubită și poetul se arată dornic de a scurta limba fiecăruia din tagma delatorilor:

---

* Diverse ortografii: *lauzengier, losengier, louzangier, losengëor.*

[207] Leiden Brill, 1976, p. 293:

lauzengier e mal parlador
quar ilh fan las donas lonhar
dels aimadors ab mal parlar,
quar elas en son blasmadas;

Ibidem, p. 294:

Mot son lauzengier enujos
e maldizen ez envejos,
e mot los temon l'aimador.

no i ha lengua /.../
d'aquesta gen falsa,
mendigua,
qu'ieu no volgues enans trencar.[208]

Bernart de Ventadour susține chiar că nu există mai mare pericol, neîmplinire sau josnicie decât a celui preocupat de iubirea altuia, fiecare trebuind să-şi vadă de treaba lui (*Quascus si deu de so mestier formir*)[209].

O femeie, refuzând iubirea unui cavaler, din teama de a nu-şi atrage condamnarea socetății, constată că e plină lumea de bârfitori, delatori, oameni răi:

et s'est mais trop de mesdisans,
de mesparliers, de males gens,
c'a paines s'en puet on celer,
por cou doit on laier l'amer.[210]

Singura soluție pentru a nu-şi compromite reputația este renunțarea la iubire, atât de numeroşi sunt trădătorii (*traitours*), cei ce înşeală (*gengleors*), delatorii (*losengiers*), mincinoştii (*mencoigniers*). Sub acțiunea lor distrugătoare, una din valorile reale ale societății, iubirea sinceră, dezinteresată, piere. Complotul delatorilor împotriva iubirii are un analog izbitor în complotul împotriva iubirii pentru oameni (Iisus)[211], ilustrând un adevăr etern: adevărata valoare este totdeauna subminată de

---

[208] *Ibidem*, p. 294:
nu există limbă (...)
a acestei tagme false, mincinoase
pe care să nu vreau s-o tai, de-acum încolo.

[209] *Ibidem*, p. 295.

[210] În Jacques d'Amiens, *L' Art d'amors und Li Remedes d'amors*, Leipzig, Vogel, 1868, p. 24:
şi sunt de-acum prea mulți bârfitori,
calomniatori, oameni răi,
cu greu te poți feri de ei,
de-aceea trebuie să renunți la iubire.

[211] Cf. J. L. Backès, *Le gai saber*, în "Critique", avril 1968, no. 251, p. 352-353.

Scanned with OKEN Scanner

forțele mediocrității mânate de sentimentul înjositor al invidiei. Victoria are însă un gust amar, delatorul nu poate nici măcar să guste bucuria triumfului.

Iubitul nu renunță la iubire, el încearcă să înșele:

Dame, pensons à tromper
Les losengiers....[212]

Minciuna și înșelătoria, de condamnat când sunt folosite în dobândirea iubirii, sunt o armă necesară, folosită în apărarea ei. Secretul (discreția), virtute curtenească împărtășită de amanți (adevărată castă a societății feudale), trebuie apărat cu orice preț; calități deosebite se dezvoltă firesc: spiritul de observație, inventivitatea, spiritul de aventură, precauția; sentimentul de teamă dă o notă de picanterie legăturii de dragoste.

Delatorul își denunță victimele uneori fără rațiune aparentă, din simpla plăcere de a-și afirma puterea, importanța:

...mesdisant felon
Se sont venté que par lor losengier
Feront partir deus amanz sanz raizon.[213]

Jean d'Auxerre (*Pour lou tens ki verdoie*) ne învață, didactic și sigur, să lăudăm la *fine amor* și să condamnăm întreaga seminție bârfitoare, omul care înșeală nereușind niciodată, iar o femeie bârfitoare neputând adăuga nimic la adevărata ei valoare:

Fine amor et entiere
Doit on loeir
Et la gent malpairliere
Sus tout blameir.[214]

---

[212] *Ibidem*, p. 353:

Doamnă, să vedem cum înșelăm
Pe delatori...

[213] Mahicu le Juif, în *Chansons satiriques et bachiques du XIII siècle*, Paris, Champion, 1921, p. 47:

...bârfitori nemernici
S-au lăudat că prin calomnia lor
Vor face să se despartă doi amanți, fără motiv.

Scanned with OKEN Scanner

Sentimentul de iubire ce unește doi amanți este sincer și nu trebuie supus îndoielii; femeia ce-și apleacă urechea la vorbele delatorilor, își atrage asupră-și păcatele acestora, devenind și ea josnică, demnă de dispreț:

Trop vilainnement s'oblie
Dame ke croit losengier.

(*Kant je voi honor faillie,* anonyme)[215].

Intervenția delatorilor transformă un raport de iubire într-unul de ură, cei doi amanți fiind pe picior de război, despărțiți de invidie și ură:

M'amie estoit, or est ma gerroiere

(*Ge chanterai, ke m'amie ai perdue*, anonyme)[216].

Puțini au puterea să-și păstreze iubirea pentru doamna inimii, suscitându-i mila și reintrându-i în grații prin umilul lor serviciu:

Et amerai cele qu'ai aimé tant,
Et se g'i ai trové cuer boisseor
Qui soit soduis par faus losengeor,
Tant servirai qu'il l'en prendra pitiez.

(*Corroz d'amor mautalens et meschiés,*
de Baude de la Quarrière)[217]

Disperarea e înlocuită de dorința de a iubi din nou, bârfitorii n-au nici un drept să-l condamne, însă cât de greu e să păstrezi speranța într-o lume plină de bârfă, invidie și nimicnicie:

Molt est fel et mesdisanz

---

[214] În *Chanson satiriques et bachiques du XIIIe siècle, op. cit.*, p. 56.

[215] *Ibidem*, p. 64:

Prea rușinos uită de sine
Doamna care-i crede pe delatori.

[216] *Ibidem*, p. 65: *Îmi era iubită, acum mi-e vrăjmașă.*

[217] *Ibidem*, p. 27:

Și-o voi iubi pe cea pe care atâta am iubit-o,
Și dacă i-am aflat un suflet înșelător
Sedus de falși lingușitori
Atât o voi servi încât o va cuprinde mila.

Scanned with OKEN Scanner

Cist siecles et enuious...

(*Novels voloirs me revient* de Bestourné)[218].

Greșesc cei ce dau vina pe dragostea[219] împlinită sau distrusă; vina este a delatorilor fără tandrețe în suflet, doar cu ură și trădare pentru cei sinceri sau cu bucurie când izbutesc să-i despartă pe amanți:

Nulle douçor an lor cuer ne dexant;
Ja mais an aus fier ne m'oseroie;
Fel vilains het franc home durement
Quant il lou voit a meschief, s'an copoie.

(*Je chanterai moins renvoisiement*, anonyme)[220]

Tema delatorilor este frecventă și în lirismul secolelor XIV și XV și ea nu va dispare atât timp cât va exista iubirea și sentimentele pe care le suscită (gelozia, invidia, mai ales). Expresia atitudinii amantului vorbind despre delatori devine mai vehementă:

Or li prie
que n'en croie à la volée
fausse langue envenimée,
car par li
sont maint loyal cuer trahi:
de mal feu soit embrasée ![221]

---

[218] *Ibidem*, p. 18:

Mult e perfid și bârfitor
Acest secol, și chinuitor...

[219] *Ibidem*, p. 69, *D'Amors plus que de tout le mont*, anonyme.

[220] *Ibidem*, p. 7:

Nici o delicatețe nu le coboară-n suflet;
N-aș îndrăzni să mă încred în ei nicicând;
Perfidul om de nimic urăște cumplit pe cel cinstit
Și când îl vede la necaz, își râde de el.

[221] E. Deschamps, *Virelai*, în *Poètes et Romanciers du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1952, p. 968-969:

Deci o rog
să nu creadă fără a sta pe gânduri
limba falsă și înveninată,
căci prin ea

Scanned with OKEN Scanner

El își ascunde adevăratele sentimente, nu-și arată durerea sau tristețea pentru a nu da geloșilor invidioși ocazia să se bucure:

certes j'endureray,
Au desplaisir des jaloux envieux,
Et me tendray, par semblance, joyeux;
Car quant je suy en greveuse penance,
Ils reçoyvent, que mal jour leur doint Dieux !
Autant de bien que j'ay de desplaisance.[222]

Vorba și fapta acestor bârfitori nemernici și plini de ură (*fauls mesdisans hayneus*) este atât de plină de violență încât amanții trebuie să-i ocolească cu orice preț, temându-se să stea în preajma lor (*on doit cremir d'estre en leur audiense*)[223]. Ei sunt peste tot, la pândă să-i surprindă pe îndrăgostiți; la ceas de taină, aceştia vor afla alte cărări ascunse:

- Mesdisans sont en agait,
Amis, pour nous agaitier
Si querez autre sentier
Quant vers moi venir devrez
Et l'eure sonner orrez.[224]

---

sunt multe inimi sincere trădate:
Arză-o-ar focul cel rău !

[222] Ch. D'Orléans, *Ballade* V, în *Ibidem*, p. 1045:
desigur că voi suferi
În ciuda invidioşilor geloşi,
Mă voi preface însă vesel;
Căci dacă sunt în aspră suferință,
Ei află, Domnul să le dea năpastă !
Atâta bucurie cât eu aflu întristare.

[223] Froissart, *Le Confort de la dame* (*L'Espinette amoureuse*), *ibidem*, p. 988; Cf. p. 993.

[224] Christine de Pisan, *Jeax à vendre*, *ibidem*, p. 1003:
Bârfitorii sau la pândă
Iubite, ca să ne surprindă.
Să cauți, deci, altă potecă
Când înspre mine vei veni
Și auzi-vei bătând ceasul.

Scanned with OKEN Scanner

Bârfa, sinistru personaj (Malebouche) are curtea sa la care fiecare studiază cu râvnă[225]. Împotriva acestor limbi pizmaşe îşi lansează Villon celebra *Baladă* (*zisă a blestemelor*):

În şoricioaică, smoală, ţipirig,
În var nestâns, seu, zemuri de ciupearcă,
În plumb topit, (mai bine-aşa se frig !);
Cât şi-n leşie-n care să se stoarcă
Bahlemuri de Jidaucă şi pişoarcă;
În zoi de zgărci leprose cu clăbuci;
În răzuieli de tălpi din rupţi tuzluci;
În sîngiuiri de năpârci şi-n unsori de moaşe;
În fieri de lupi, de vulpi şi de bursuci,
Răsfripte fie-aceste limbi pizmaşe ! etc.[226]

Poezia narativă îmbrăţişează tema delatorilor, atât de importantă în desfăşurarea acţiunii. Lamentările sau blestemele (din poezia lirică) sunt înlocuite cu momentul dramatic al acţiunii delatorului, determinând precipitarea acţiunii. Hardré trădătorul, gelos pe succesele celor doi prieteni, Ami şi Amile, o surprinde pe fiica împăratului, Bélissant, în patul tânărului Amile şi-i denunţă pe cei doi împăratului:

Li cuens Amiles ta fille a vergondee,
Enz en un lit l'ai reprinse prouvee.
Rois, fait l'ardoir, la poudre en soit ventée.[227]

Supus duelului judiciar, Amile este înlocuit de prietenul său nevinovat Ami şi devine cauza aventurilor şi nefericirii ulterioare a acestuia.

---

[225] A. Chartier, *La Belle dame sans merci*, *Ibidem*, p. 1034.

[226] *Opurile Magistrului Françoys Villon*, în românește de Romulus Vulpescu, *op. cit.*, cit., p. 98-99.

[227] *Ami et Amile*, Paris, Champion, 1969, p. 24:
Contele Amile ţi-a ruşinat fata.
Într-un pat i-am surprins cu-adevărat.
Rege, arde-l pe rug, cenuşa fie-i vânturată.

Cu sensibilitatea ei caracteristică, cu receptivitatea ei recunoscută față de manifestările iubirii pasionate și sincere (admițând chiar adulterul în situația femeii cu un soț brutal și gelos - *la mal-mariée*), Marie de France face portretul delatorului în persoana sorei stăpânului: *vielle et vedve* (bătrână și văduvă), aceasta își va păzi cumnata închisă în turn. Doamna iubește cu pasiune un tânăr cavaler, Muldumarec, care pătrunde în odaia din turn sub înfățișarea unei păsări, deși este conștient de pericolul prezentat de babă:

Ceste vielle nus traïra
Et nuit e jour nus gaitera. [228]

Avertizat de sora lui, seniorul pune bare de fier ascuțite la ferestrele turnului și cavalerul e rănit de moarte (peste ani, va fi răzbunat de Yonec, fiul născut din iubirea lor nefericită).

Legenda lui Tristan oferă una din cele mai izbitoare reprezentări ale delatorilor, în persoanele baronilor și, mai ales, în cea a piticului spionând orice vorbă sau faptă a perechii de îndrăgostiți și comunicând regelui Marc tot ceea ce ar fi putut demasca și acuza pe vinovați. Multe din episoadele acestei legende iau naștere din acțiunea delatorilor: le Pin et la Fontaine, la Flor de farine, le Saut de la Chapelle, Le Gué du Mal Pas. Piticul, aflând că îndrăgostiții se vor întâlni în taină lângă fântâna din grădină, îi spune regelui Marc; vrând să se convingă cu propriii ochi și urechi, acesta se urcă în pinul de lângă fântână. Conversația celor doi devine o dovadă de loialitate față de regele Marc, care aude cuvintele, dar e incapabil să le înțeleagă tăcerile[229]. Încercările piticului și ale baronilor, hotărâți să-i surprindă pe Tristan și pe Iseut nu se opresc aici, piticul presară făină pe podea, între patul regelui Marc și cel al lui Tristan, urmele întipărite în ea urmând să dovedească necredința cuplului. Tristan îl văzuse

---

[228] *Yonec*, în *Poésies*, *op. cit.*, v. 203-204:
Această bătrână ne va trăda
Și zi și noapte ne va spiona.

[229] *Tristan et Iseut*, Paris, Garnier, 1974, p. 20-24.

Scanned with OKEN Scanner

pe pitic pregătind capcana și sare dintr-un pat în celălalt; efortul îi redeschide însă o rană mai veche și picăturile de sânge îl trădează.

Tristan et Iseut nu prezintă un monarh absolut, un prototip. Regele Marc are vasali greu de stăpânit, exersând asupra lui șantajul, amenințarea cu război dacă nu-și alungă nepotul Tristan, considerat nedemn de a-i urma la tron, în urma trădării. Marc e slab și se teme de vasalii lui puternici și uniți, însă are nevoie și de vitejia lui Tristan pentru a-și apăra persoana și regatul. Această situație complexă determină dorința regelui de a-l vedea pe Tristan absolvit de suspiciunea de adulter, și nu convins de această crimă. Victoriile parțiale ale lui Tristan asupra delatorilor conduc acțiunea progresiv și ascendent pe planul dificultății încercărilor, permițând concomitent manifestări de sporită inventivitate din partea baronilor sau piticului. Tema legendei *Tristan et Iseut* este iubirea-pasiune, fatalitate irepresibilă, luptând să supraviețuiască loviturilor purtate constant de delatori.

Fără acțiunile acestora, legenda nu ar exista. Cum se spune în *Florimont* (de Aimon de Varennes):

Amors est la chandoile ardans
Et des losengiers vient li vans (v. 8327-8328).[230]

Bârfitorii, mai puțin primejdioși sau importanți decât delatorii, determină cursul acțiunii și în romanul *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. După căsătoria sa cu Enide, Erec se pierde în viața molatecă a căminului, uitând, în îmbrățișările soției, necesitatea de a-și afirma continuu valoarea cavalerească. Bârfitorii nu ezită să răspândească zvonul că a devenit *recreant*; într-un moment de uitare, lângă iubita lui soție, Erec o aude deplângând soarta care îl înjosește pe Erec din cauza ei. Hotărât să

[230] Götingen, Niemeyer, 1932, p. 326:
Iubirea e o candelă arzând,
Și vântul bate dinspre delatori.
Agravain va pârî și el pe Lancelot regelui Arthur, pentru iubirea față de regină.

dovedească curții că valoarea lui e intactă și să se convingă de iubirea Enidei (de care se îndoiește), Erec pleacă la drum, obligându-și soția să-l însoțească și interzicându-i să i se adreseze sub amenințarea pedepsei[231].

Chiar dacă uneori delatorii apar ca apărători ai ordinii și echilibrului unei societăți organizate conform unor principii imuabile, motivația lor esențială nu e spiritul de dreptate, loialitatea față de suzeran sau imparțialitatea, ci invidia înjositoare, manifestată față de eroul privilegiat datorită valorii, faptelor și fericirii. Delatorul poate fi un personaj vitregit de soartă, incapabil să devină un erou (piticul din *Tristan*), o femeie bătrână și bârfitoare (*Yonec*) sau un *faus losengëor* (lirica medievală); trăsătura comună rămâne ura față de valoare și efortul de a o distruge. Camera se transformă din cuib al iubirii într-o capcană uriașă: bare de fier (Yonec), făina presărată pe podea (*Tristan*), seceri înșirate pe podea (*Tristan en prose* și *Tristrant* de Eilhart). Valoarea emoțională a amenințării iubirii împărtășite sporește odată cu recunoașterea pasiunii ca factor catalizator și destructiv și cu instituirea ei ca necesitate într-o societate din ce în ce mai civilizată și mai rafinată. Delatorii apar ca un rău necesar, un obstacol în calea iubirii, mai puternice prin învingerea lui.

[231] Din diversele comentarii, de remarcat cel al lui C. Luttrel, *The creation of the first Arthurian romance; a quest*, London, Arnold, 1974, p. 106-107.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. Aarne, Antti. *The types of the Folk-tale a classification and bibliography translated and enlarged by: Stith Thompson*, Ph. D., Helsinki, 1928.
2. Accarie Maurice, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge. Etude sur la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979
3. Adolf Altenberg Gertrude, *La storica figura del* ***Doctor Faust*** *ed il motivo faustiano nella letteratura europea*, Milano, Marzorati, 1960.
4. Amiens Jacques d', *L' Art d'amors und Li Remedes d'amors*, Leipzig, Vogel, 1868.
5. *Anthologie poétique française. Moyen Âge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. 2.
6. Arcangeli Marenzi, Maria-Laura, *Aspetti del tema della vergine nella letteratura francese del medioevo*, Venezia, 1968.
7. Arghezi T., *Scrieri*, Bucureşti, EPL, 1965, vol. 10.
8. Artin Tom, *The allegory of adventure: reading Chrétien's* ***Erec*** *and* ***Yvain***, Lewisburg (Pa), Bucknell University Press, 1974.
9. Asaki Gh., *Culegere de poesii*, Iaşi, 1863.
10. Aubailly J.-Cl., *Le théâtre médiéval, profane et comique*, Paris, Larousse, 1975.
11. Aubailly Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVIe siècle*, Paris, Champion, 1976.
12. Aziza Cl., Olivieri Cl., Sctrick R., *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978.
13. Bach Ulrich, *Das Testament als literarische Form*, Düsseldorf, Düsseldorf Stern-Verlag Janssen & Co., 1977.
14. Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, P. U. F., 1974.
15. Backès J. L., *Le gai saber*, în "Critique", avril 1968, no. 251.
16. Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

17. *Balada întrebărilor lui Parsifal* de Ștefan Augustin Doinaș, în *Alfabet poetic*, București, E. P. L., 1978.
18. Baroin J., *À propos du cerf épique*, in "Marche Romane", t. XXX, 1980.
19. Barteau Françoise, *Les romans de Tristan et Iseult. Introduction à une lecture plurielle*, Paris, Larousse, 1972.
20. Barthes R., Kayser W., Booth W. C., Hamon Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
21. Bayet Jean, *Literatura latină*, București, Univers, 1972.
22. Bayrav Süheylâ, *Symbolisme médiéval. Béroul, Marie, Chrétien*, Paris, P. U. F., Istambul, Maatbasi, 1957.
23. Bédier Joseph, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste*, Paris, Champion, 1917.
24. Beneit, *La vie de Thomas Becket*, Lund, 1941.
25. Bezzola R., *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, La Jeune Parque, 1947.
26. Bianquis Geneviève, *Faust à travers quatre siècles*, Paris, Aubier, 1955.
27. Bourguet P. du, *Histoire et légende de l'Église mystérieuse*,Paris, Tchou, 1968.
28. Brown Thomas H., *La Fontaine and Cupid and Psyche Tradition*, Bringham Young University, 1968, vol. I, number 3.
29. Bruyne Edgar de, *Etudes d'ésthétique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1946.
30. Călinescu George, *Estetica basmului*, București, Editura pentru Literatură, 1965.
31. Călinescu George, *Istoria literaturii române*. Compendiu, București, E. P. L., 1968
32. Caillois Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
33. Caillois Roger, *La Pieuvre; essai sur la logique de l'imaginaire*. Paris, La Table Ronde, 1973.
34. Cartojan N., *Cărțile populare în literatura română*, București, Editura Enciclopedică, 1974.
35. Campbell J., *El héroe de las mil caras. Psichoanálisis del mito*, México, FCE, 1972.
36. *Chanson satiriques et bachiques du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

37. Chaunu Pierre, *L'expansion européenne du XIIIe au XVe siècle*, Paris, P. U. F., 1969.
38. Chevalier Jean, *Dictionnaires des symboles*, Paris, Laffont, 1969.
39. Chițimia I. C., *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Minerva, 1971.
40. Christensen Arthur Emanuel, *Motif et Thème: plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et de fables*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakademia, 1925.
41. *Chroniques et Conquestes de Charlemagne*, D. Aubert, 1458, *La Chanson des Saxons*, Genève Slatkine Reprints, 1969, t. II.
42. Chydenius Johan, *La théorie du symbolisme médiéval*, in "Poétique", Paris, Seuil, 1975, n° 23, p. 322-342.
43. Clavería Carlos, *Les mythes et les thèmes espagnols dans la littératura universelle*, in "Cahiers d'histoire mondiale", VI, 1961, p. 969-989.
44. Coșbuc G., *Cântece de vitejie*, II, București, EPL, 1966.
45. Cosquin, *Études folkloriques. Recherches sur les migrations des Contes populaires et leur point de départ*, Paris, Champion, 1922.
46. Coulet Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1967.
47. Couvin W. de, *Dits*, ed. A. Scheler, Bruxelles, Devaux et Cie, 1868.
48. Cratiunesco, *Le peuple roumain d'après ses chants nationaux*, Paris, Hachette, 1874.
49. Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, Univers, 1970.
50. Dabezies André, *Le mythe de Faust*, Paris, Colin, 1972.
51. Davy Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1964.
52. Davy Marie-Madeleine, *Un traité d'amour du XIIe siècle, Pierre de Blois*, Paris, Boccard, 1932.
53. Delarue Paul, *Le conte populaire français*, Paris, Erasme, 1957.
54. Delort Robert, *La vie du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1982.
55. Demarolle Pierre, *Villon, un testament ambigu*, Paris, Larousse, 1973.
56. Denis Ferdinand, *Le monde enchanté. Cosmographie et histoire naturelle fantastiques du Moyen Âge*, New York, Burt Franklin, s.a.

Scanned with OKEN Scanner

57. Deschamps E., *Virelai*, în *Poetès et Romanciers du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1952.
58. Du Méril, *Les origines modernes du théâtre moderne*, Leipzig, Paris, H. Walter, 1897.
59. Dubrovsky Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1970.
60. Dufournet J., *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980.
61. Dufournet J., *Recherches sur le Testament de François Villon*, Paris, SEDES, 1971.
62. Durand Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977.
63. Eftimiu V., *Cocoșul negru*, București, E. P. L., 1966.
64. Elam Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen, 1980.
65. Eliade M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
66. Eliade M., *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.
67. Eliade M., *Les promesses de l'équinoxe* (*Mémoire I*), Paris, Gallimard, 1980.
68. Eriksson T., *L'échelle de la perfection. Une nouvelle interprétation de la peinture murale de Chaldon*, în "Cahiers de Civilisation Médiévale", 1964.
69. *Essays in the numerical criticism of medieval literature* (ed. by C. D. Eckhardt), Lewisburg, Bucknell University Press, London, Associated University Presses, 1980.
70. *Expansion and transformations of courtly literature* (ed. by N. B. Smith and J. T. Snow), Athens, University of Georgia Press, 1980.
71. Eymard Julien, *Ophélie ou le narcissisme au féminin. Etude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIX-XXe siècles)*, Paris, Minard, 1977.
72. Faral Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913.
73. *Farces du Moyen Âge*, Paris, Lanore, 1942.
74. Faverty Frederic Everett, *The Story of Joseph and Potiphar's wife in Mediaeval Literature*, in "Harvard Studies and notes in Philology and Literature", v. XII, Cambridge, Harvard University Press, 1930, p. 81-127.

Scanned with OKEN Scanner

75. *Fierabras*, éd. A. Kroeber et G. Servois, *Anciens poètes* 4, 1860.
76. Fischer Fay, *Narrative art in Medieval Romances*, Cleveland, Western Reserve University Press, 1939.
77. *Floire et Blancheflor*, Carcassonne, Imprimerie Gabelle, 1971.
78. Fourrier Anthime, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960.
79. France Marie de, *L'espurgatoire Seint Patriz*, Philadelphia, A. J. Ferris, 1894.
80. France Marie de, *Les Lais*, Altforville, Piazza, 1974.
81. Frappier J., *Histoire, mythes et symboles. Genève*, Droz, 1976.
82. Frauenrath Mireille, *Le fils assassiné. L'influence d'un sujet donné sur la structure dramatique*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1974.
83. Froissart, *Le Confort de la dame* (*L'Espinette amoureuse*)
84. Frye Northrop, *Anatomia criticii*, București, Univers, 1972.
85. Frye Northrop, *Littérature et mythe*, in "Poétique", Paris, Seuil, 1971, n° 8.
86. Gallais P., *L'Hexagone logique*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", Poitiers, 1975.
87. Gallais, Pierre, *Perceval et l'initiation*, Paris, Sirac, 1972.
88. Gaster Moses, *Literatura populară română*. București, Haimann, 1883.
89. Gibert Pierre, *Une théorie de la légende. Hermann Gunkel et les légendes de la Bible*, Paris, Flammarion, 1979.
90. Gilson E., *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932.
91. Graf Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Bologna, Forni, 1965.
92. Grégoire François, *Les grandes doctrines morales*, Paris, P. U. F., 1978.
93. Guerber Hélène Adeline, *Myths and Legends of the Middle Ages; their origin and influence on literature and art*, London, G. G. Harrap, Detroit, Singing Tree Press, 1974.
94. Harf Lancner L., *La chasse au blanc cerf dans Meliador: Froissart et le mythe d'Actéon*, în "Marche Romane", t. XXX, 3-4, 1980.
95. Harris R., *The White Stag in Crétien's Erec et Enide*, în "French Studies", 10 (1956).
96. Henry Fr., *Irish High Crosses*, Dublin, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

97. Huizinga Johan, *Le Déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1967.
98. Jauss Hans Robert, *Littérature médiévale et expérience esthétique*, in "Poétique", Paris, Seuil, 1977, n° 31, p. 322-337.
99. Kelly D., *Multiple Quests in French Verse Romance: Mervelles de Rigomer and Claris and Laris*, în "L'Esprit Créateur", 9, no 4, 1969, p. 257.
100. Kelly Douglas, *La forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes*, in "Romania", 92, 1971, p. 326-358.
101. Knapton Antoinette, *Mythe et psychologie chez Marie de France dans Guigemar*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975.
102. Krömer Wolfram, *Formas de la narracón breve en las literaturas románicas hasta 1700 (versión española de Juán Conde)*, Madrid, Editorial Gredos, 1979.
103. *La Bible des sept estaz du monde*, 1242, în J. R. Smeets, *Les sources de Geufroi de Paris*, în "Het Franse Boek", 1981, nr. 3.
104. Lacarra María Jesús, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Departamento de literatura española, Universidad de Zaragoza, 1979.
105. Lacy Norris, *The craft of Chrétien de Troyes: an essay on narrative art*, Leiden: Lugduni Batavorum, E. J. Brill, 1980.
106. Laurian A. Treboniu, *Istoria romanilorŭ*, Bucuresci, Typografia Națională, Intreprensor C. N. Rădulescu, 1869.
107. *Le chevalier de la Charrette*, Paris, Champion, 1975.
108. Le Goff Jacques, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964.
109. *Le Mystère burlesque du Moyen Âge*, în "Critique", mars, 1974
110. Le Rider Paule, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978.
111. *Le Roman de Perceforest*, Genève, Droz, 1979,
112. *Le théâtre religieux au Moyen Âge*, Paris, Classiques Larousse, 1935
113. Lecouteux, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot, 1982.
114. *Les Anciens Poètes de la France*, Paris, Vieweg, 1860.
115. *Li Romans de Berte aus grans piés* (P. Paris), Genève, Slatkine Reprints, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

136. Paul Jacques, *Histoire intellectuelle de l'occident médiéval*, Paris, Colin, 1973.
137. Payen Jean-Charles, *La rose et l'utopie*, Paris, Editions Sociales, 1976.
138. Payen Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale, (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1967.
139. Philippide Al., *Poezii*, București, Minerva, 1973.
140. Popescu-Vîlcea, Dr. G., *Erotocritul logofătului Petrache*, București, Meridiane, 1977.
141. Propp Vladimir J., *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971.
142. Propp Vladimir J., *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.
143. *Quête du Graal*, în *Romans de la Table Ronde*, (J. Boulanger), Paris, UGE, 1972.
144. Rajna Pio, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, Sansoni, 1884.
145. *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles*, Paris, Jannet, 1865-1878, t. III, t. XIII, t. V; t. X,; t. X
146. Reinach Solomon, *Histoire générale des religions*, Picard, 1914.
147. Renart Jean-Claude, *L'Escoufle*, Paris-Genève, Droz, 1974.
148. Renart Jean-Claude, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981.
149. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, Paris, Champion, 1929.
150. Ribard Jacques, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Paris, Nizet, 1972.
151. Riquer M. de, *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Editorial prensa española, 1968.
152. Rivas E. De, *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1968.
153. Rossman Vladimir R., *François Villon; les concepts médiévaux du testament*, Paris, Delarge, 1976.
154. Rougemont Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, UGE, 1939.
155. Rousset Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Colin, 1978.
156. Runeberg J., *Etudes sur la Geste Rainouart*, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet, 1905.

Scanned with OKEN Scanner

181. Vax Louis, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1979.
182. Vierne S., *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 1973.
183. Villegas J., *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1972.
184. Vinaver Eugène, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.
185. Wace, *La Vie de St. Nicolas*, Lund-Gleerup, Copenhague-Munksgaard, 1942.
186. Weber Jean-Paul, *Domaine thématiques*, Paris, Gallimard, 1963.
187. Weinrich Harald, *Structures narratives du mythe*, in "Poétique", Paris, Seuil, 1970, n° 1, p. 25-34.
188. Zumthor Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
189. Zumthor Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.
190. Zumthor Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ÎNVIEREA 5

LOC DE TRECERE PERICULOS 20

PACTUL CU DIAVOLUL 36

TESTAMENTUL 49

CUPA ŞI GRAALUL 66

ÎN CĂUTAREA AVENTURII 77

CERBUL ALB 86

DELATORII (LES LAUZENGIERS) 96

BIBLIOGRAFIE 106

Scanned with OKEN Scanner

... Unul din obiectele predominante (şi purtătoare de sens) în lumea şi literatura medievală este cupa. Frappier, vorbind despre l'*Elucidation*, ciudata prefaţă adăugată ulterior la *Conte del Graal* (sau *Queste del saint Graal*) de Chrétien de Troyes vede originea acestei teme literare în mitologia celtă în care vasele de abundenţă au deja funcţia bine determinată: tinere fete, prezente întotdeauna în preajma izvoarelor, poartă fiecare o cupă de aur şi argint din care-şi servesc însoţitorii în drumul spre castelul vrăjit. Tot literatura de origine celtică semnalează cupa de aur a regelui Arthur, prin furtul căreia, regele neajutorat aminteşte de Regele Pescar şi Graal. Povestirile irlandeze vorbesc de Conn, regele din Tara, căruia o tânără încoronată, la curtea zeului Lug, îi toarnă într-o cupă magică de atâtea ori câţi descendenţi va avea Conn. Zeul şi tânăra fată dispar apoi, regele regăsindu-se la curtea din Tara, cu cupa. Întrebarea: *pentru cine să se toarne în cupă ?*, anunţă întrebarea sinonimă din *Le Conte del Graal*, la care Perceval nu va da răspuns.

... Cupa, pocal sau caliciu, sugerează un vas sacru, Graalul, care a suscitat numeroase discuţii referitoare la originea şi semnificaţia sa, având ca punct de plecare celebrul roman al lui Chrétien de Troyes, *La Queste del Saint Graal.* Pauphilet şi Gilson consideră temele romaneşti drept un pretext pentru exprimarea concepţiei creştine despre lume şi om, rezultat al influenţei cisterciene, ideea teologică a graţiei divine, mai ales. "Idealul din care se inspiră opera şi ideea profundă pe care o exprimă (este) viaţa lui Dumnezeu în suflet prin caritatea sa, care este graţia divină". Această interpretare este posibilă datorită momentului în care apare pentru întâia oară Graalul (*la Pentecôte* (Rusaliile) coincizând cu aniversarea pogorârii Sfântului Duh asupra Apostolilor), pe de o parte, şi datorită definiţiei date de autor (*Fontaine si ert de tel maniere que len ne la puet espuisier (...): ce est li Sainz Graax, ce est la grace del Saint Esperit*"). Graalul are toate proprietăţile atribuite de misticismul cistercian graţiei divine.

Voichiţa Sasu

ISBN : 973-98104-6-2

Preţ 12.000 lei

Scanned with OKEN Scanner